البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكَّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 387 ـ أكتوبر 2002



عدد خاص



دراسات جديدة في المسرح العربي والعالمي



العدد 387 أكتوبر 2002

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في ابريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(387) October 2002



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

في هذا العدد

■ **ومضات مسرحية** .... د. خالد عبداللطيف رمضان ٤

■ **البحوث والدراسات:**

■ **الحوار:**

■ **مسرحية العدد:**

■ **مذكرات:**

■ **عواصم ثقافية:**

ومضات مسرحية

• د. خالد عبداللطيف رمضان

رغم سوداوية المشهد المسرحي العربي، وقناعتنا بالواقع المر الذي يعيشه المسرح لدينا، إلا أن هناك بصيصاً من الأمل، يتمثل في إضاءات تسطع بين فترة وأخرى، هنا وهناك، تنبئ بظهور مواهب وطاقات شابة تحاول شق طريقها عكس التيار الجارف المنحدر بكل ما هو جاد وجميل. ورغم طغيان العروض السطحية الهامشية المفسدة لذوق الجمهور على مساحة الوطن العربي دون استثناء إلا أن هناك نفراً قليلا من المؤمنين بالمسرح ورسالته موجودون في كل مكان يحاولون تقديم أنماط من العروض المسرحية تمثل الرئة التي يتنفس من خلالها عشاق الفن المسرحي الأصيل.

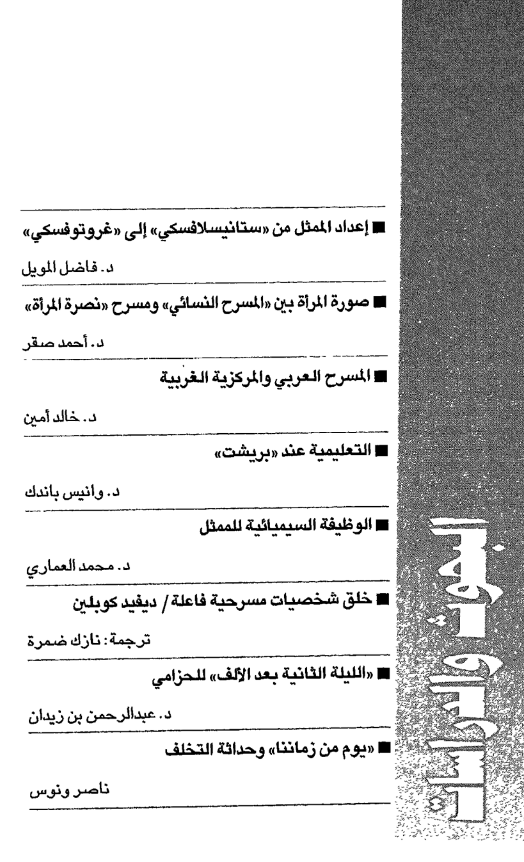
وهنا في الكويت، رغم حالة الجفاف المسرحي الذي تعاني منه الساحة الفنية. شاهدنا ومضات تدعونا للتعلق بأهداب التفاؤل، منها فوز المخرج الكويتي سليمان البسام بأفضل عرض وأفضل إخراج في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، من خلال مسرحية ناطقة باللغة الإنجليزية يؤدي أدوارها ممثلون إنجليز، مما يدل على عدم قدرته على التجانس مع الوسط المسرحي في الكويت بقيمه السائدة، وتعامله السطحي مع المسرح.

أما الومضة الأخرى تتمثل في عرض مسرحي قدمته مجموعة من الفتيات تحت مظلة اتحاد الطلبة، وكتبت النص طالبة في المرحلة الثانوية وتولت الطالبات جميع المهام الفنية لهذا العرض الذي يصور معاناة الإنسان العربي في هذا الزمن الصعب، وما يعصف بالشعب الفلسطيني من دمار وخراب وتقتيل دون أن يحرك العالم ساكناً.

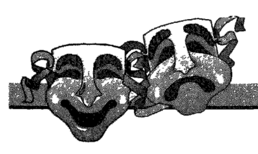
لقد استطاع هذا العرض أن يستقطب جماهير كبيرة، تفاعلت معه إلى حد البكاء، وحرصت على حضوره أكثر من مرة، حتى اضطر أصحابه إلى إعادة عرضه مرة أخرى.

إذن هناك حياة كامنة تحت سطح أنقاض المسرح، وإذا اتيحت الفرصة للأجيال الشابة فسوف يقدمون ما هو مغاير ومخالف للسطحي المألوف، والهامشي المعروف.

فقط هم يحتاجون إلى الفرصة التي تقدمهم إلى الجمهور، وعلى الذين عجزوا عن الاستمرار والعطاء وتكلست عقولهم أن يتنحوا جانباً، لكي يفسحوا المجال للشباب لكي يتنفس مسرحاً حقيقياً ويقدم إبداعاً يسهم في إنقاذنا من الواقع المر الذي نعيشه في حياتنا العامة وفي مسرحنا.


بحوث ودراسات





إعداد الممثل

من ستانيسلافسكي إلى غروتوفسكي

د. فاضل الموبل- المعهد العالي للفنون المسرحية / الكويت

كان القدماء يرددون القول بأن «الممثلين يولدون لا يصنعون»، باعتبار أن الموهبة تولد مع الإنسان. إلا أن التطور الزمني أثبت أن هذا القول يمثل جانبا من الحقيقة وليس كلها. ذلك عندما اقتضت الحاجة لتهذيب وتشذيب هذه الموهبة، بوضع قواعد وأسس لفن التمثيل. ومع بداية القرن العشرين بدأت تظهر لهذه الأسس والقواعد مدارس عدة، واتجاهات مختلفة. وفي أحد المعاجم المسرحية نجد الشرح التالي لكلمة «إعداد الممثل»: «تعبير ظهر حديثا مع ظهور الإخراج ويشكل جزءا من مفهوم متكامل حول فن الممثل بكافة أبعاده بدءا من التمرين على الأداء والإلقاء والصوت والحركة وتحضير الدور، وانتهاء بالإعداد الفكري والروحي للممثل الناشيء. تبلور هذا المفهوم وأخذ شكل مناهج تعليمية متكاملة ومدارس في الأداء من خلال عمل مخرجين كبار في إدارة الممثلين وتوجيههم أو ضمن المعاهد الأكاديمية فيما بعد».

وفي بحثنا هذا سنتناول قضية إعداد الممثل المسرحي لدى أهم مخرجي المسرح في العالم خلال القرن العشرين بدءا من المخرج والمنظر الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي انتهاء بالمخرج البولوني جيرزي غروتوفسكي، ومرورا بكل من المخرج والمنظر الروسي الآخر فسيفولود مايرخولد، والمسرحي الألماني برتولت بريشت. وقد اخترنا ستانيسلافسكي ليكون نقطة البدء في بحثنا هذا باعتبار أن فن التمثيل قد أصبح علما على يدي هذا المخرج العظيم، عندما وضع أول منهج للتمثيل في تاريخ المسرح. وقد أصبح هذا المنهج فيما بعد منتشراً في العالم بأسره يدرسه الطلبة في معظم معاهد التمثيل في أصقاع الأرض على أيدي أساتذة متخصصين.

لكن قبل البدء لابد أولا من العودة تاريخيا إلى الوراء لإلقاء نظرة على مفهوم التمثيل وإعداد الممثل والتي شكلت إرهاصات مرحلة ستانيسلافسكي ومنهجه.

فإذا بدأنا بالمسرح اليوناني لوجدنا أن التمثيل كان فيه «غاية في البساطة والبدائية، حتى أننا نستطيع القول بأننا لا نعرف شيئا عن التعبير

بحركات الوجه عند الممثلين اليونانيين. فقد كان الشاعر أحيانا يقوم بنفسه بالتمثيل، كما كان يفعل كل من سوفوكليس وأرسطوفان، وكما كان المواطنون أنفسهم يقومون بالتمثيل دون أن يكون التمثيل مهنتهم»2. والكلام هنا يعود للفيلسوف الألماني جورج. ف. هيغل (1770 ـ 1831)، الذي عني بفن التمثيل في سياق اهتمامه بعلم الجمال بصورة عامة. ويقول هيغل، كما ينقل عنه مؤلفا كتاب «فن الممثل»، بأن «وجه الممثل عند اليونانيين كان لا يتغير ويبقى على حاله، إذ أن الممثلين كانوا يلبسون الأقنعة على وجوههم. وكانت أشكال وجوههم تبقى دون أي تعبير أو تغيير. وكانت صور هذه الأقنعة وأشكالها المتنوعة تخفي كل أثر من التأثرات النفسانية للممثل. كما كانت تخفي التأثرات العاطفية والطباع والأحاسيس بعكس ما يبدو الآن في التمثيل الحديث»3. وإذا كان هيغل قد عاد إلى المسرح اليوناني لمعرفة فن الممثل آنذاك فهو يريد من ذلك أن يصل إلى فن الممثل في عصره، وكيف يجب أن يكون، وما هي المهام الملقاة على عاتقه، وما هو المطلوب من الشخص لكي يكون ممثلا. وفي رأيه أن فن التمثيل «يتطلب ذكاء نادرا وكثيرا من المواهب. كما يتطلب فكرا صائبا ومواظبة وعناية ومرانا ومعلومات واسعة. وعندما يصل الفنان إلى القمة يتطلب عبقرية منقطعة النظير ولا مثيل لها».4 أما الممثل فإن المطلوب منه الكثير برأي هيغل، حيث يقول: «في الواقع أن الممثل ليس عليه أن يتغلغل في روح المؤلف وفي الدور الذي يقوم بتمثيله تغلغلا عميقا بأن يتشكل تمام التشكيل بالشخصية سواء في باطنها أو ظاهرها فحسب، بل إنه بسبب مقدرته على الإنتاج، يجب أن يحل بشخصيته محل الكثير من الأشياء، وأن يملأ كل فراغ، وأن يجد المسالك ويمهد الطرق ويجعلنا نفهم وندرك بابتكاراته ما قصده المؤلف، ويوضح آراءه وأفكاره ويخرج إلى الحقيقة الحية النوايا الخفية والملامح الرئيسية التي تركت غامضة في الإنتاج الفني الذي وضعه المؤلف»5. أي باختصار فإن هيغل يطلب من الممثل أن يكون شارحا لأفكار وآراء المؤلف، وهنا نلاحظ أنه لم يذكر كلمة المخرج، حيث أن مفهوم المخرج لم يكن قد ظهر في زمن هيغل، أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. كما يطلب من الممثل بعبارة أخرى، أن «يتقمص» الشخصية التي يمثلها. رغم أن مفهوم التقمص لم يكن قد ظهر في فن التمثيل آنذاك.

في القرن الثامن عشر أيضا نجد الفيلسوف الموسوعي الفرنسي دنيس ديدرو يدلو بدلوه في فن التمثيل، أيضا في سياق اهتمامه بعلم الجمال، ونقده الذي يسميه «فن الجمال». ففي كتاب «مختارات ديدرو»، في الفصل الموسوم «غرائب عن الممثل الكوميدي» يقول: «إني أطلب من الممثل أن يكون قوي الملاحظة، وأرى من الضروري أن يكون هادئا رابط الجأش. كما أطلب منه نتيجة لذلك تعمقا كبيرا دون أية حساسية. وأطلب منه أن تكون له المقدرة الفنية على محاكاة كل شيء، أو بالأحرى

استعدادا لتمثيل كل نوع من الطباع والآراء»6. وقد أصر ديدرو «على ضرورة بقاء الممثل بمعزل عن الانفعالات التي يصورها»7. ووصل إلى درجة من رفض الحساسية لدى الممثل بأن قال «إن عدم وجود الحساسية بالمرة هو الذي يخلق كبار الممثلين»8.

بعد ديدرو يأتي الإيطالي أنطونيو موروكيزي (1769-1838) الذي كان قد عهد بتربيته إلى الآباء الأسكولوبيين من رجال الكنيسة المسيحيين في مدينة فلورنسا. لكنه هجر سلك الكهنوت واتجه إلى المسرح الذي كان يعشقه. وعمل كممثل فحظي بنجاح كبير، ونال شهرة واسعة لم يسبقه إليها أحد من قبله. وهو أول من مثل دور «هاملت» في إيطاليا. كما عمل أستاذا للتمثيل والإلقاء في أكاديمية الفنون الجميلة في مدينة فلورنسا منذ عام 1811. وقد احتلت تعاليم موروكيزي في التمثيل أحد فصول كتابه المسمى «الفن المسرحي». وقد اتخذت هذه التعاليم أسلوب مخاطبة الممثل بعبارة «يجب عليك أيها الممثل» و «لا يجب عليك أيها الممثل». لكنها تبقى تعاليم مفيدة إلى الآن رغم كل التطور الذي طرأ بعدها على فن التمثيل. يتحدث موروكيزي أولا عن قضية المبالغة في الحركات والإشارات لدى الممثل، وهي أحد الأمراض القائمة في فن التمثيل إلى الآن، ونجدها عند الكثير من الممثلين، فيقول: «إن من يحاول أن يكون طبيعيا أكثر من الطبيعة يصبح ضعيفا تافها. أما من يبالغ في حركاته وإشاراته في التمثيل فإنه سرعان ما يصبح ثقيلا يبعث تمثيله على الضيق والتبرم. هذا وإن من يحاول أن يظهر بمظهر الممثل الكبير أكثر مما ينبغي يثير الشفقة والضحك»9. وفي مكان آخر يقول عن المبالغة: «إن المبالغة تجعل التمثيل مدعاة للسخرية ونوعا من الكاريكاتورية»10. ويوصي الممثل أن يفهم الشخصية التي يمثلها ويؤديها على خشبة المسرح ببساطة ووضوح، وأن لا ينجر وراء استجداء تصفيق الجمهور: «كل ما نريده منك الآن أيها الممثل الفنان هو: أولا أن تفهم دون ما لبس أو إبهام بمجرد ظهورك على المسرح، الصفة وطابع الشخصية التي تريد أن تظهرها أمامنا وتقدمها لنا - وثانيا أن تكون هذه الصفة صفة واحدة لا تتعدد، وأن تكون في غاية البساطة والوضوح منذ بدء التمثيل حتى نهايته، وأن لا تهمل أبدا ذلك الأنموذج الذي أزمعت أن تسير على هداه حتي ولو كنت ممن يجرون وراء الحصول على تصفيق الجماهير»11. وهذه النقطة الأخيرة يركز عليها كثيرا عندما يكرر تحذيره للممثل مرة بعد أخرى من الانجرار وراء تصفيق الجمهور وما يتركه هذا التصفيق من عواقب وخيمة على أداء الممثل: «ولا يجب أن يوحي إليك تصفيق الجماهير من السوقة والأغبياء الذين تمتلىء بهم ردهة المسرح بأن تخلط بين الأشياء الجميلة حقا والأشياء التي تبدو جميلة ولكنها ليست من الجمال في شيء»12. ويعود موروكيزي مرة ثانية وثالثة لتنبيه الممثل من المبالغة، حيث يبدو أنه يعتبرها علة العلل في التمثيل. كما يركز على موائمة

الإشارات للعبارات، وعلى أناقة ورشاقة الحركات. وهكذا فرغم أن موروكيزي لم يترك لنا منهجا لإعداد الممثل، إلاّ أن تعاليمه ووصاياه للممثل تبقى لها أهميتها الراهنة، رغم مرور ما يقارب قرنين من الزمن عليها. وكان يجب الانتظار قرنا آخر من الزمن بعد موروكيزي ليظهر رجل المسرح الذي يضع منهجا متكاملا لفن التمثيل، وهو المخرج والممثل والمعلم المسرحي الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي.

ستانيسلافسكي ومنهجه في إعداد الممثل

لمعرفة التطور الذي أحدثه ستانيسلافكسي على الفن المسرحي الروسي لابد من إلقاء الضوء أولا على حالة هذا الفن في الفترة التي سبقت وعاصرت ستانيسلافسكي. فقد كانت أساليب الإنشاء والتصنع والمبالغة والقوالب الجاهزة هي المنتشرة في الفن المسرحي الروسي في تسعينات القرن التاسع عشر، أي الفترة التي عاصرها ستانيسلافسكي. كان الممثلون، حسب ما كتب ستانيسلافسكي نفسه يؤكدون أن خشبة المسرح تتطلب من الممثل: «الصوت الجهوري، الحركة المبالغ بها، الإيقاع السريع، النبرة المشبعة لا بالأحاسيس والمشاعر، بل بالمبالغة الصوتية، مع حركات قاسية، وتبسيط لمخطط الدور المسرحي المفعم بفعالية وحشية»13. أما هو فقد رفض كل هذا بحثا عن الإمكانيات التي تتيح لهذا الفن مقاربة الواقع، وأراد أن يقدم على خشبة المسرح الإنسان الحي، ومن خلال تأسيسه للمنهج أراد أن يكشف قوانين الإبداع الفني عند المخرج والممثل، وأن يعلم الممثلين كيف يفهمون ويمتلكون فنهم. تقول تمارا سورينا بأن هذا المنهج يعكس «القوانين الموضوعية لفن المسرح: ولقد بني هذا المنهج على أساس أفضل التقاليد الروسية، واستوعب في الوقت نفسه مجمل التجربة المسرحية في العالم. لم يظهر منهج ستانيسلافسكي فجأة، بل تطلب جهدا عظيما من ذلك المخرج والممثل العبقري، عبر التقصي والبحث والتجريب»14. وفي المعجم المسرحي المذكور أعلاه هناك تحديد دقيق لمنهج ستانيسلافسكي، حيث جاء في هذا المعجم: «طرح كونستانتين ستانيسلافسكي منهجاً متكاملا في إعداد الممثل وسجله في كتاباته ويدور حول محاور ثلاثة: إعداد الممثل، بناء الشخصية، إعداد الدور.

يدمج ستانيسلافسكي في منهجه بين التقنيات الداخلية والخارجية للتوصل إلى ما يسميه الحالة المبدعة والحقيقة الإنسانية للشخصية. وقد انطلق في ذلك من رفضه للكليشيهات وللأداء التقليدي المبالغ به في المسرح الروسي، ومن الرغبة في الدخول في عمق النص من خلال التركيز والاندماج. وقد اقترح ستانيسلافسكي على ممثليه القيام بقراءة مسبقة ودقيقة للنص (القراءة ما بين السطور) تليها قراءة جماعية حول الطاولة قبل الشروع في تحضير العرض. وكذلك طلب من الممثل أن يستكشف القدرات المبدعة

الكامنة في داخله وأن يستثمر المخزون الحياتي الذي أطلق عليه اسم الذاكرة الانفعالية لتحقيق التطابق بين تجربته الحياتية ومسار الشخصية في العمل، وليتوصل إلى تفسير وفهم الشخصية واكتشاف حقيقتها الداخلية قبل تشخيصها (فن المعايشة). كذلك طور ستانيسلافسكي تقنيات جسدية مستمدة من الإيماء والارتجال للوصول إلى مصداقية فن الأداء»15. وهنا سنتوقف بالتفصيل عند أهم عناصر ومفاهيم هذا المنهج.

تنقسم مرحلة تدريب الممثل عند ستانيسلافسكي إلى مرحلتين الأولى هي «المعاناة الإبداعية» والثانية هي «التجسيد الإبداعي». وقد خصص ستانيسلافسكي كتابا مستقلا لكل مرحلة من هاتين المرحلتين. والكتابان أتيا تحت عنوان «إعداد الممثل». ففي الكتاب الأول يناقش المؤلف من خلال التجربة العملية القضايا التالية: التمثيل بوصفه فنا، الفعل المسرحي، الوظائف المختلفة لكلمة «إذا» أو «لو»، الخيال وطرق تنميته واستثارته، تركيز الانتباه، استرخاء العضلات وخطر التوتر العضلي على التمثيل، الوحدات والأهداف، الإيمان والإحساس بالصدق، الذاكرة الانفعالية، الاتصال الوجداني بين الممثلين، التكيف القوي، القوى المحركة الداخلية، خط الفعل المتصل، حالة الإبداع الداخلية، الهدف الأعلى، وأخيرا العقل الباطن. وهنا نتوقف عند كل عنصر من هذه العناصر.

تعني عبارة «الحياة في الدور» التوفيق بين الحياة الروحية والجسمانية التي يمثلها الممثل. «ولحياة الممثل في دوره أهمية بالغة في العمل الإبداعي، فبالإضافة إلى ما تفتحه حياة الممثل في دوره من سبيل أمام الإلهام، فإنها تساعده على تحقيق أحد أهدافه الرئيسية. وليست مهمة الفنان أن يعرض مجرد الحياة الخارجية للشخصية التي يؤديها، بل لابد من أن يلائم بين سجاياه الإنسانية وبين حياة هذا الشخص الآخر، وأن يصب فيها كلها من روحه هو نفسه، إن الهدف الأساسي الذي يهدف إليه فننا هو خلق هذه الحياة الداخلية للروح الإنسانية، ثم التعبير عنها بصورة فنية»16. يوصي ستانيسلافسكي طلبته بالقيام بإجراء ما وهم على خشبة المسرح. لأن الفعل والحركة هما أساس الفن الذي يتبعه الممثل. وفي الفصل المخصص لمناقشة الفعل المسرحي والتدريب عليه يقول بأن: «عدم الحركة الجسدية يكون في كثير من الأحيان نتيجة مباشرة للجيشان الداخلي. وهذه الاضطرابات الداخلية هي الشيء الذي يحظى بأكبر قسط من الأهمية من الناحية الفنية. إن جوهر الفن ليس في صورته الخارجية ولكنه في مضمونه الروحي. ولذلك فإنني سوف أغير الصيغة التي أعطيتها لكم من لحظة مضت وأصوغها على هذه الصورة: إنه من الضروري أن تمثل أو تقوم بفعل وأنت على خشبة المسرح سواء أكان فعلك أو تمثيلك من الداخل أم من الخارج»17. يخصص ستانيسلافسكي في كتابه المذكور فصلا خاصا لبحث مفهوم الخيال وطرق تنميته. ذلك لأن الفن هو نتاج الخيال. وهو يفرق بين الخيال

والتخيل، فالخيال «يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث، بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت، والتي لن توجد أبدا»18. وخلال العملية الإبداعية فإن الخيال هو الذي يقود الممثل. والممثل الذي لا ينمي خياله يجب عليه أن يترك المسرح، وإلا فسوف يسقط في أيدي المخرجين الذين سيسدون هذا النقص لدى الممثل باستخدام خيالهم الخاص، وبالتالي يتحول الممثل إلى مجرد قطعة شطرنج يحركها المخرج كيفما يشاء.

تبرز مسألة تركيز الانتباه كأداة هامة أمام الممثل لجعله يندمج في المحيط الذي يتواجد فيه وفي الدور الذي يؤديه. وستانيسلافسكي يوصي الممثل بالقول: «لكي تحرر نفسك من صالة المتفرجين، فلابد أن تهتم بشيء ما على المنصة. وقد كان لهذا تأثيره السريع على نفسي لأنني تحققت أنني منذ اللحظة التي أركز فيها انتباهي على شيء خلف الأضواء الأمامية أكف عن التفكير فيما يحدث أمامها. (...) ينبغي للممثل أن يكون منجذبا إلى نقطة انتباه. ونقطة الانتباه هذه يجب ألا تكون في قاعة النظارة، وكلما كان الشيء أكثر جاذبية كان أقدر على تركيز الانتباه»19.

إن ما تقدم يخص الانتباه الخارجي، حيث أن هناك نوعا آخر من الانتباه هو الانتباه الداخلي الذي يتركز على أشياء نراها ونسمعها ونلمسها ونشعر بها لكن في ظروف متخيلة. فالممثل إما أن يعيش حياة واقعية أو حياة متخيلة. ومن أجل تنمية الانتباه الداخلي والخارجي على حد سواء يوصي الممثل بالقيام بتمرينات محددة، والتي تفيد أيضا في تطوير المخيلة، والتي يمكن لأي شخص أن يستفيد منها، فيقول للمتدرب على التمثيل: «عندما تكون قد ذهبت إلى سريرك في الليل، وأطفأت نور حجرتك، مرن نفسك على أن تستعيد ما حدث في يومك كله، وحاول أن تسجل كل جزئية ملموسة وممكنة، فإذا كنت تستعيد تذكر وجبة غذاء فلا تكتف باستذكار الطعام فحسب، ولكن أعد رؤية الأطباق التي قدمت إليك، وكيف كان ترتيبها العام واستعد كل الأفكار والانفعالات الداخلية التي تضمنتها أحاديثك على المائدة، ثم حاول فيما بعد أن تجد ذكرياتك الأقدم من تلك، واجتهد في أن تعاين بالتفصيل الشقق والحجرات والأماكن المختلفة التي حدث أن مشيت فيها أو شربت فيها شايا، ثم تخيل جميع الأشياء الفردية المتصلة بألوان نشاطك هذه. وحاول أيضا أن تتذكر بقدر ما تستطيع من وضوح أصدقاءك، والغرباء عنك، بل غير هؤلاء وهؤلاء ممن مروا بك. فهذا هو الطريق الوحيد لتنمية طاقة قوية حادة ومتمكنة للانتباه الداخلي والخارجي. وتحقيق ذلك يتطلب عملا طويلا ومنظما. إن قيامك بعملك اليومي في نزاهة وبضمير حي يعني ألابد لك من إرادة قوية وتصميم لا ينثني، واحتمال لا يفتر»20.

يولي ستانيسلافسكي أهمية لاسترخاء العضلات لدى الممثل، ذلك لأن تشنج العضلات وتقلص أعضاء

الجسم تترك آثارا وخيمة على التمثيل والممثل. وهو يعطي مجموعة من التمارين والنصائح لتلافي الوقوع في هذه المشكلة.

بعدها ينتقل إلى النص المسرحي ليقسم المسرحية والدور إلى عناصرهما. فكما أن الإنسان لا يستطيع أن يأكل الفروج، بتعبيره، بلقمة واحدة كذلك لا يستطيع الممثل أكل المسرحية بلقمة واحدة لذلك استوجب التقسيم إلى أجزاء، كبيرة أولا ثم أصغر فأصغر إذا دعت الضرورة. وإذا كان الدور جافا احتاج الأمر لغمسه في الصلصة لكي يسهل هضمه. والصلصة هي صلصة الظروف التي تفترض المسرحية قيامها. وعملية تقسيم المسرحية سهلة نسبيا، فأولا يجب طرح السؤال عن «ما هو لب المسرحية؟ وما هو الشيء الذي لا يمكن أن توجد المسرحية إذا لم يوجد؟ وبعد ذلك يجب أن تدرسوا النقاط الرئيسية دون التورط في التفاصيل. (....) إن الغرض من تقسيم المسرحية إلى وحدات هو دراسة بناء المسرحية، إلا أن ثمة غرضا داخليا آخر لهذا التقسيم هو أهم بكثير من دراسة بناء المسرحية. وذلك هو الكشف عن الهدف الإبداعي الذي يكمن في صميم كل وحدة من الوحدات»21. كما أن أهداف المسرحية تنقسم بدورها إلى أهداف كبيرة وأهداف صغيرة، والهدف هو الضوء الذي يهدي الممثل إلى الطريق الصحيح، وينأى به عن التمثيل المفتعل. ويجب على الممثل أن يتعلم كيف يميز الغث من الثمين من الأهداف؛ كيف يتجنب الأهداف غير المجدية، وكيف يختار الأهداف الصحيحة.

يركز ستانيسلافسكي على مسألة الإيمان بالصدق والإحساس به. والصدق في المسرح يعني «الصدق المسرحي الذي ينبغي على الممثل استخدامه في لحظات الخلق والإبداع (....) إن الصدق على خشبة المسرح هو كل ما يمكن أن نؤمن به إيمانا حقيقيا من أفعال أو أقوال تصدر منا أو من زملائنا، إن الصدق والإيمان صنوان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، إذ لا يمكن أن يوجد أحدهما دون وجود الثاني، ويستحيل عليك أن تحيا في دورك، كما يستحيل عليك أن تخلق شيئا بدونهما - إن كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعا للممثل نفسه، ولزملائه وللجمهور. يجب أن يولد الإيمان بأن كل ما يعانيه الممثل على المنصة من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره في الحياة الواقعية، ويجب أن تكون كل لحظة مشبعة بالإيمان بصدق العاطفة التي يستشعرها الممثل، وصدق ما يصدر عنه من أفعال»22.

لعل أشهر عنصر في منهج ستانيسلافسكي في إعداد الممثل هو ما يسميه «الذاكرة الانفعالية». وهو مصطلح يصعب تعريفه إلا من خلال التمارين على خشبة المسرح. لكن الذاكرة الانفعالية أداة تستطيع أن تبعث في نفس الممثل المشاعر التي خالجته من قبل. فإذا كان استذكار المشاعر هو فوق ما يستطاع، فإن فكرة ما، أو شيء ما، يمكن أن يبعثها فجأة من مكمنها بكامل قوتها؛ «وقد تعود تلك المشاعر أحيانا قوية كما

كانت في الماضي، وقد تعود أضعف مما كانت أحيانا أخرى، كما قد تنبعث نفس المشاعر القوية ولكن بشيء مختلف نوعا ما»23.

يتحدث ستانيسلافسكي عن وجوب الاتصال الوجداني بين الممثلين على خشبة المسرح. إن الأخذ والعطاء بين الممثلين على الخشبة هي لحظات من الاتصال الروحي. وهناك ثلاثة أنواع من الاتصال تخص الممثلين، وهي:«(1) الاتصال الوجداني المباشر بالشخص موضوع الحديث، أي بالزميل الموجود على المنصة، والاتصال غير المباشر بالجمهور. (2) اتصال الممثل بنفسه اتصالا وجدانيا.(3) الاتصال الوجداني بشخص غائب أو بشخص من صنع الخيال»24.

وهذا يتعلق بالناحية الخارجية المرئية لعملية الاتصال الوجداني، حيث أن هناك جانبا آخر هو داخلي روحي لا تلحظه العين. ويطرح المعلم على طلبته عددا كبيرا من التمارين للتدريب على أنواع الاتصال هذه، الداخلية منها والخارجية.

يستخدم ستانيسلافسكي كلمة «التكيف» للدلالة على «الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية، التي يستخدمها الناس للتوفيق بين أنفسهم وبين الآخرين لإقامة علاقات شتى بينهم وبين غيرهم، كما يستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف معين»25. والتكيف هو توفيق الممثل بين نفسه وبين مشكلة يقوم بتمثيلها، وهو بهذا المعنى يعني «الخداع». وبمعنى آخر تعبير قوي عن المشاعر والأفكار الداخلية؛ و«التكيف بمعنى ثالث يستطيع أن يجذب إليك انتباه الشخص الذي تريد أن تتصل به، ثم هو بمعنى رابع يستطيع أن يهيىء زميلك بوضعه في حالة نفسيه تجعله يتجاوب معك، وهو بمعنى خامس يستطيع نقل رسائل خفية معينة لا يمكن إلا أن نشعر بها فحسب ولا يمكن التعبير عنها بالألفاظ»26. ويقول المؤلف أن بوسعه ذكر وظائف أخرى كثيرة جدا، حيث أن تنوعها لا حد له.

يتحدث ستانيسلافسكي عن القوى المحركة الداخلية ويحددها بالخيال، والانتباه، والمشاعر. ويشرح لطلبته طرق تنميتها. ثم ينتقل مرة ثانية إلى النص المسرحي باحثاً فيه عن «خط الفعل المتصل» الذي لا يستطيع الممثل الوصول إليه إلا بعد فهم عميق لدوره. وإذا انقطع هذا الخط على المسرح «فإن الممثل لا يعود يفهم ما يقال أو ما يصنع، ولا يعود يشعر بأي رغبات أو مشاعر. إن الممثل والدور يعيشان من الناحية الإنسانية بواسطة هذه الخطوط المتصلة. وذلك هو ما يهب الحياة والحركة للشيء الذي يقوم الممثل بأدائه. فإذا توقفت تلك الخطوط توقفت الحياة، وإذا دبت الحياة فيها من جديد استؤنفت الحياة»27. وإذا كانت الحياة هي التي تبني هذا الخط في عالم الواقع فإن مخيلة الكاتب المسرحي هي التي تبنيه على المسرح في صورة تشبه الحقيقة. والحديث عن خط الفعل المتصل يرتبط بالحديث عن الهدف الأعلى للمسرحية. حيث أن لكل مسرحية هدفا أعلى ترمي إليه، ويجب أن تتجه إليه كل أهدافها الصغرى وكل ما يصدر عن الممثل من

أفكار ومشاعر وأفعال متخيلة. كما يجب على الممثل أن يكون مدركا جيدا للهدف الأعلى للمسرحية التي يقوم بتمثيلها، وعليه أن يستنبط بنفسه هدفها الأعلى. إن خط الفعل المتصل الذي يقود الممثلين من بداية المسرحية إلى نهايتها «يجذب إليه جميع الوحدات والأهداف الصغيرة في المسرحية ويوجهها نحو الهدف الأعلى. وابتداء من تلك اللحظة تخدم هذه الأهداف والوحدات كلها الغرض المشترك»28. إن الخروج عن خط الفعل المتصل هو خروج عن الهدف الأعلى للمسرحية، وهذا يشكل خطراً كبيرا على الدور وعلى المسرحية عموما.

يكشف منهج ستانيسلافسكي في إعداد الممثل عن مدى خبرة صاحبه بعلم النفس، وذلك عندما يذهب إلى «مشارف العقل الباطن» ليدرسها ويعلم الممثل كيفية الوصول إليها عبر مجموعة من الظروف والوسائل وأهمها الاسترخاء والتخلص من التوتر النفسي والعضلي. وأهمية تجاوز الممثل للعقل الباطن هي أن هذا التجاوز يتيح للممثل الوصول إلى عواطفه الصادقة، وإطلاق العنان لخياله.

تلك كانت المرحلة الأولى من إعداد الممثل وفق منهج ستانيسلافسكي. والمخصصة للجانب الداخلي من هذا الفن، أي التقنيات السيكولوجية، أو «المعاناة». أما المرحلة الثانية فهي تدريب الممثل على ما يسمى «التجسيد الإبداعي». والتي تعنى بجهاز التجسيد الجسماني وتقنيته الخارجية الفيزيولوجية، والتي تهدف إلى «جعل حياة الممثل الابداعية الخفية حياة مرئية»29. وهذا ما احتواه الجزء الثاني من كتاب «إعداد الممثل».

فالدروس والتمارين الموجودة في هذا الكتاب وكذلك المبادئ والنتائج المستخلصة ترمي إلى مجموعة من الأهداف مثل «تطوير خاصية الجسم التعبيرية»، وتدريب الصوت والإلقاء، والتدريب على الإحساس بالمسرحية والتحقق منه. ومن غير المجدي هنا عرض هذه التمارين ونتائجها، نظراً لأنها مرتبطة بالتجربة العملية على خشبة المسرح.

لقد درج على تسمية منهج ستانيسلافسكي بـ «مدرسة المعاناة»، إلا أن هذه التسمية غير دقيقة، فثمة من يقول بأن «المنهج - دون شك - أوسع من أن تحتويه تسمية ستانيسلافسكي بـ(مدرسة المعاناة) التي تعتبر عنصراً مكونا له. المعاناة تعني أن يتعمق الممثل في مشاعره وأفكار الشخصية، ومن هنا جاءت تسميتها»30 فالمعاناة هنا، وحسب قول دانتشنكو، لا تعني فقدان السيطرة على الذات وانفلات المشاعر والافتعال، فهذا ليس منهج ستانيسلافسكي بل ما كان يحاربه.

بعد اكتمال منهج ستانيسلافسكي في إعداد الممثل نقله كل من ميخائيل تشيخوف (1891 - 1955) وريتشارد بولسلافسكي ولي ستر اسبرج (1901 - 1982) إلى الولايات المتحدة الأمريكية بعد أن أجريا عليه مجموعة من التطويرات والتعديلات.

مايرخولد والبيوميكانيك

بدأ فسيفولود مايرخولد (1874 - 1940) عمله مع ستانيسلافسكي في مسرح موسكو الفني عام 1898، وذلك

بعد تخرجه من معهد الفيلهارمونيا الذي كان يديره المخرج الروسي نيمروفيتش دانتشنكو. وقد تعلم مايرخولد الكثير من أستاذه ستانيسلافسكي الذي كان يقدره ويجله ويصفه بالعبقري. ومنذ البداية كان ما يرخولد تواقاً إلى تطوير المسرح في بلده، وهذا ما عبر عنه في رسالة كتبها إلى أنطون تشيخوف بتاريخ 18 نيسان 1901، حيث يقول فيها: «بودي لو ألتهب بروح عصري، بودي لو يدرك العاملون في المسرح رسالتهم العظيمة. ما يقلقني هو أن زملائي لا يستطيعون الارتقاء إلى أعلى من المصالح الفئوية الضيقة، وأنهم بعيدون عن المصالح الاجتماعية. أجل إن المسرح لقادر على أن يقوم بدور هائل في تغيير كل ما هو موجود»31. وفي مناسبة أخرى عبر عن استياءه من وجوده في مسرح موسكو الفني ورغبته في الهروب منه، وذلك لأن هذا المسرح لم يكن برأيه يركز سوى على الشكل، ويهمل المضمون، حيث يقول». هنا لا يتحدثون إلا عن الشكل. جمال، جمال، جمال! أما الفكرة فلا أحد يتكلم عنها». وفي العام التالي يترك مايرخولد مسرح موسكو الفني ليترأس جمعية الدراما الجديدة، ويبدأ فيها نشاطه الإخراجي المستقل، وقد تميز إخراجه للمسرحيات في تلك الفترة بنبذة للدراما الطبيعية التي كانت سائدة آنذاك، واستبدالها بمبادئ المسرح الشرطي المستمد من المذهبين الرمزي والانطباعي. وقد تعرض هذا المسرح إلى الكثير من النقد، حيث اعتقد بعض النقاد أن المسرح الشرطي يتناقض مع المسرح الواقعي، لدرجة أن أحدهم قال ذات مرة بلهجة خطابية شعاراتية: «ليسقط المسرح الشرطي، عاش المسرح الواقعي». وفي الرد على ذلك يؤكد ما يرخولد أنه يمكننا أن نقول «المسرح الواقعي الشرطي»، وأن المسارح الشرطية كثيرة، فمسرح شكسبير، ومسرح الكابوكي الياباني، ومسرح الساحة الأسباني، ومسرح ما يرخولد الشرطي، كل هذه المسارح هي مسارح شرطية من نماذج مختلفة.

في عام 1905 يطلب ستانيسلافسكي من مايرخولد التعاون في تأسيس المسرح - الاستوديو التجريبي، وذلك لشعور الأول بتخلف المسرح عن بقية الفنون الأخرى القائمة انذاك، وبالتالي ضرورة تطويره. وبعد إغلاق هذا المسرح الاستوديو تدعو الممثلة الشهيرة كوميسار جيفسكايا هذا المسرح ليؤسس «ستوديو بورودينسكي التجريبي» وذلك «بهدف دراسة تقنية الحركة على خشبة المسرح، والمبادئ الأساسية لتقنية كوميديا ديلارته المسرحية، وبهدف تطبيق الأساليب التقليدية لعروض القرنين السابع عشر والثامن عشر في المسرح الجديد، ومحاولة استخدام القراءة الموسيقية في الدراما.. وتعتبر تجارب مايرخولد في هذا الاستوديو الأساس الذي يقوم عليه فيما بعد منهجه في البيوميكانيكية»32. ومع تطور تجارب مايرخولد المسرحية ودراساته النظرية يتعمق الشقاق بينه وبين أستاذة ستانيسلافسكي فيما يخص تقنيات تدريب الممثل،

وأسلوب العرض المسرحي. حيث أصبح كل منهما يمثل مدرسة في التمثيل، الأستاذ يمثل «مدرسة المعاناة» والطالب يمثل «مدرسة العرض». الأولى «تتجه إلى تناول المشكلة من الداخل والتأكيد على عناصر من نوع الفهم والدوافع والمخيلة والانفعال «والثانية تتجه إلى» التناول من الظاهر والتشديد على استخدام الجسم والصوت والإيماءة والنبرة والتقاليد والأساليب والحرفية»33.

يقوم تدريب الممثل عند مايرخولد على ما أسماه «البيوميكانيك» أي «علم حركة الجسم»، وقد وضح هذا المفهوم في محاضرة بعنوان «ممثل المستقبل والبيوميكانيكية» ألقاها في المعهد الموسيقي في 12 حزيران عام 1922. ينطلق مايرخولد من حقيقة أن الفن سوف يقوم على أسس علمية تجعل من إبداع الفنان إبداعا واعيا، وأن فن الممثل سيتوقف على قدرة الممثل في تنظيم مادته، أي توظيف أعضاء جسمه بصورة صحيحة ومعبرة. والممثل يحتاج تطويع مادته (التي هي جسده) بالقدر الذي يجعلها تستجيب بسرعة إلى خاطفة للأوامر الصادرة إليها (سواء أكانت من المخرج أو من الممثل نفسه). والممثل مطالب بالاقتصاد في وسائله التعبيرية، إلى الحد الذي يضمن له دقة الحركة، وقدرتها على التنفيذ الفوري للمهمات.

ويطالب مايرخولد أيضا بالاقتصاد في الزمن، حيث يقول: «يجب أن لا نقتل ساعة ونصف أو ساعتين في وضع المكياج أو إعداد الملابس. إن ممثل المستقبل سوف يعمل دون مكياج مرتديا ملابس إنتاجية خاصة تتلاءم مع الحركات والمهمات التي يقوم بأدائها على خشبة المسرح، ويمكنه استخدامها في الوقت نفسه في حياته اليومية»34. وهو يطالب بإدخال ما يسميه «الطريقة التايلورية» على عمل الممثل حيث تتيح له إمكانية أن يؤدي في ساعة واحدة ما يتطلب أداؤه الآن أربع ساعات حسب قوله. من هنا يطلب من الممثل أن تتوافر فيه مجموعة من الشروط: «(1) أن يتمتع بقدرة طبيعية على التحفز الانعكاسي. ويمكن ترشيح الشخص الذي تتوافر فيه هذه القدرة إلى هذا الدور أو غيره تبعا لمعطياته الفيزيولوجية. (2) يجب أن يكون الممثل في «بحبوحة فيزيولوجية»، أي أن يتمتع بتقدير بصري سليم، وبالثبات، وبقدرة على إيجاد مركز ثقل جسمه في كل لحظة»35. لهذا فهو يطالب الممثل بدراسة البيوميكانيك، ويعزو مصيبة الممثل المعاصر الأساسية إلى جهله المطلق بقوانين البيوميكانيك. فالممثل لا يتدرب إلا وفق المنهجين المعروفين (في زمنه) «الداخل» و «المعاناة» اللذين هما من حيث الجوهر شيء واحد. وهنا يوجه نقده لهذين المنهجين حيث يقول أن الأول يتحقق عن طريق «التحذير»، والثاني عن طريق «التنويم المغناطيسي». وأن «الانفعال»، الذي هو لب هذين المنهجين، كان يعطل لدى الممثل قدرته على الاستجابة إلى حركاته وصوته ومراقبتهما. وبديهي في مثل هذه الحالة ألا يضمن الممثل نجاحه.» إلا أن عددا من الممثلين الكبار

قد التقطوا بحدسهم طريقة الأداء السليمة، أي طريقة معالجة الدور ليس من الداخل إلى الخارج، بل العكس، من الخارج إلى الداخل، الأمر الذي ساعد على تطوير حرفية التكنيك لديهم ومن هؤلاء الممثلين دوزي، وسارا برنار، وغراسو، وشليابين، وكوكلين وغيرهم»36. وهنا يكون قد وجه نقده اللاذع لمنهج ستانيسلافسكي، هذا المنهج الذي يعالج الدور «من الداخل إلى الخارج»، بينما المطلوب هو معالجة الدور «من الخارج إلى الداخل». ويتابع نقده لهذا المنهج بالقول بأن السيكولوجيا، التي هي عماد منهج ستانيسلافسكي، عاجزة عن الوصول إلى معالجة محددة في عدد من المسائل. ويشبه بناء المسرح على أساس سيكولوجي «بمثابة بناء منزل على الرمل». أي أنه سوف ينهار لا محالة. ويقول بأن «الرياضة، والبهلوانيات، والرقص، والحركات الإيقاعية، والملاكمة والمبارزة هي مواد مفيدة، إلا أنها لا تستطيع أن تكون ذات فائدة إلا إذا دخلت بوصفها عناصر مساعدة في دورة «البيوميكانيكية». هذه المادة الأساسية والضرورية لكل ممثل»37.

وكان مايرخولد يهدف من خلال البيوميكانيك إلى «تنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل، وكما يحدث بالنسبة للراقصين، يجب أن تكون كل حركة أو إيماءة محسوبة ومنضبطة وغير تلقائية. كما يدرب الممثل أيضا على استخدام المكان من حوله، وأن يلتزم تحديد علاقات مكانية بينه وبين زملائه الممثلين، وبينه وبين الموضوعات التي من حوله تماما كما يطلب ألوين نيكولايس الآن من راقصيه الحركة لا الانفعال، فإن مايرخولد طالب ممثليه بأن يستبعدوا تماما كل المشاعر الإنسانية، وأن يخلقوا نظاما يقوم على قوانين ميكانيكية، على الممثل أن يكون مثل الآلة، فحركة شقلبة، أو وثبة، أو هزة للرأس كافية كي تنقل حالة انفعالية معينة»38.

في عام 1930 ألقى مايرخولد محاضرة يوضح فيها منهجه الإبداعي في إعداد الممثل. لقد سبق له أن أصدر مجلة بعنوان إحدى مسرحيات كارلو غولدوني، يبدو غريبا الآن، «حب البرتقالات الثلاث». وهو يقول عن هذه المجلة: أصدرنا مجلة «حب البرتقالات الثلاث»، ورحنا نبحث عما هو ضروري ومعافى في تجربة العصور المسرحية الأصيلة لانتزاعه وغرسه من أجل بناء مسرح الانطلاق من جذور التقاليد، واستخلاص كل ما لابد منه لأداء الممثل على خشبة المسرح»39. وقد كان حذرا من تسرب الأيديولوجيا الممتزجة بتلك التقاليد وبذلك التكنيك في أداء الممثل. وهنا برأيه يكمن السر: «إننا عندما نفتش عما يحتاج إليه الممثل، ونطلب منه أن يدرس الماضي وينتزع منه الجذور الضرورية له ضرورة عملية، فإننا لا نقترح مطلقا أن يأتي بالأيديولوجيا مع هذه الجذور»40. لقد كان الممثل زمن مايرخولد يؤدي دوره وفق مبادئ المذهب الطبيعي في المسرح، هذا المذهب الذي يمتد في جذوره إلى فرقة دوق ماينغن الألمانية، ويجد ذروته لدى سانيسلافسكي. وقد كان

الممثل عندما يؤدي شخصية ما يستنسخها على نحو فوتوغرافي دون أي إضافة إبداعية، من هنا أتى ما يرخولد بالبديل الذي تمثل في «المسرح الشرطي». فالمسرح مختلف عن الحياة، وبالتالي فإن حركة الممثل على خشبة المسرح يجب أن تختلف عن حركته كإنسان في حياته اليومية. لقد كان يناقش مع الممثلين مسألة الحركة ويشرّحها، وكان يوصي الممثل بالقول: «ليس من مهمتك أن تصور الشخصية على خشبة المسرح فحسب، بل وأن تصورها في صراعها مع الشخصيات الأخرى أيضا، حيث تتطور مختلف التناقضات، وتحدث الكوارث، وتتصاعد المواقف الدرامية. أنت لست في الحياة لست في الواقع: فعندما تصعد خشبة المسرح اصعدها باعتبارك ممثلا، وإذا كنت لا تستطيع أن تفعل ذلك فتعلم كيف تتحرك. ليس ثمة كلمات فقط، بل كلمات مصحوبة بعمليات إيمائية لابد منها أيضا. لذلك يجب أن تتكلم الأعين ويفتح الفم جيدا، وتتحرك الأيدي على نحو سليم. لا ينبغي أن يتحرك الممثل على خشبة المسرح مثل الحاكي»41. كان همه أن يعلم الممثل الحركة أولا، لكن دون أن يهمل الكلمة، وعن العلاقة بين الحركة والكلمات كان يقول: «إن الكلمات وشي على أخاديد الحركة». يجب على الممثل أن يسوي عضلاته أولا، ويبني هيكله الجسماني بصورة سليمة، وأن يتعلم الحركة بصورة ايقاعية، ويرفع رأسه بوضعية صحيحة ومحددة، أما الكلمة فتأتي في المرحلة الثالثة: «الحركة أولا، ثم الفكرة، وبعد ذلك الكلمة، لذا يجب التدريب في البدء على الألعاب البهلوانية والمنهج البيوميكانيكي ليسوي الإنسان عضلاته في مكان مكيف بالهواء. يجب عليه أن يتعلم التنفس بصورة سليمة، والصراخ بانفعال سليم كما يصرخ الطفل. بعد ذلك نرسله إلى غرفة أخرى حيث يضطلع بوسائل تعبيرية محددة، ضرورية للممثل»42.

أولى مايرخولد أهمية لتنمية الخيال لدى الممثل، مثله في ذلك مثل أستاذه ستانيسلافسكي. فخيال الإنسان يغفو مع مرور الزمن. لذلك من الضروري تنشيط المخيلة وإيقاظ الخيال بالتدريب المتواصل. وهناك طرق عديدة ومتنوعة لهذا الإيقاظ وذاك التدريب، يذكر مايرخولد أربعة منها، هي: دراسة سيرة الناس العظماء، والرحلات، ودراسة مؤلفات الفن، ودراسة الأدب القوي تكوينيا. وخلال دراسة سيرة الناس العظماء من الضروري قراءة رسائلهم ومذكراتهم ووثائقهم المرتبطة بإبداعاتهم. حيث نتعرف من خلال ذلك على الطريقة التي كانوا يطورون بها ملكة التخيل والخيال لديهم، كما تدلنا تلك الرسائل والمذكرات والوثائق «إلى تلك الوقائع والظواهر التي لعبت دورها في حياتهم كحافز قوي على الإبداع. ينبغي أن نولي اهتماما كبيرا تلك اللحظة في حياة الإنسان التي يبدأ فيها بالإبداع، وأن ندرس الأسباب التي أعطت هذا الإبداع حوافزه الأولى»43. أما الرحلات فهي وسيلة مهمة جدا لتطوير الخيال، حيث نرى من خلالها آلاف الأشياء التي تثير

خيالنا وتدفعه للتأمل والتفكير وبالتالي للتطوير والتنشيط. وليس من الضروري أن نقطع بهذه الرحلات آلاف الكيلومترات، بل إن التمشي في شوارع المدينة التي لم نكن نطرقها من قبل يثير فينا الخيال. أما الشوارع التي نطرقها كل يوم فقد أثارت فينا تصورات محددة تحولت إلى قوالب جامدة مألوفة. والقوالب الجامدة ترقد عميقا في أنفسنا، إنها تجفف خيالنا وتفقره. أما فيما يتعلق بقراءة الأدب القوي تكوينيا كوسيلة في تنمية المخيلة فيوجه مايرخولد الاقتراح التالي: «لنحاول، لدى قراءة مؤلفات الكتاب ذات التكوين القوي، أن نقطع قراءتنا في العقدة التكوينية، ونرغم مخيلتنا على العمل، ونستكمل ما لم نقرأه حتى النهاية لدى المؤلف. وإذا كنا نقرأ كتابا ذا موضوع مثير فلنضعه جانبا مرات عديدة وليستكمل خيالنا كتابة ما لم نقرأه بعد»44. إن دراسة الأعمال الفنية تساعد كثيرا على تنمية الخيال؛ ويمكن الاستفادة من تكوين اللوحة في المعالجة التكوينية للمشهد في العرض المسرحي. وكلما شاهد الممثل لوحات جديدة كلما عملت مخيلته بصورة أوضح وأسهل. ويوجه مايرخولد النقد للممثلين المعاصرين الذين فقدوا إمكانية التعبير بحركة اليد: «إن ممثلي مسرحنا المعاصر قد فقدوا إمكانية التعبير بحركة اليد (الكف) ويمكن قطع سواعد الممثلين المعاصرين لأنهم ليسوا بحاجة إليها»45. ويتحدث عن إمكانية بعض اللوحات في إنعاش خيال الممثل: «إذا تأملنا لوحة ديورير «الخطوبة» فإننا نرى كيف تمكن معالجة التكوين والتعبير عن طبيعة المشهد بمساعدة الكف بصورة شيقة. إن لوحة ديوريو تحفز خيالنا، وتبعث فينا الرغبة لإنعاش يد الممثل من جديد على خشبة المسرح. ذلك مثال عرضي واحد، في حين يمكننا أن نأتي بعشرات بل ومئات من هذه الأمثلة»46كما يمكن للمعالجة التكوينية للمؤلفات الموسيقية أن تساعد في العثور على مبادئ التكوين في معالجة العرض المسرحي.

وبذلك نكون قد وضحنا المعالم الأساسية لإعداد الممثل وفق منهج مايرخولد الإبداعي. إن الممثل لا يمكن أن يأتيه الإلهام وهو يتسكع في الشوارع، والمنهج الذي أتى به مايرخولد في إعداد الممثل لا يمكن أن يوضع في حيز التطبيق إلا من خلال المعاهد والمؤسسات الأكاديمية التي تتبناه وتدرسه لطلبة التمثيل. وبحسب إيليا ايرنبورغ فإن مايرخولد «سخر» في النهاية من مفهومه الخاص عن البيوميكانيك، ومع ذلك فإن العديد من التنويعات المختلفة على هذا المنهاج أصبحت جزءا أساسيا من برامج تدريب الممثل في جميع المدارس المسرحية السوفيتية(47).

وإذا كان منهج ما يرخولد قد تعرض للكثير من الانتقاد داخل بلده فإنه لقي ترحيبا واسعا خارج بلده. فها هو الناقد الألماني الشهير فالتر بنيامين، صديق بريشت، يقول بأن «ممثلي مايرخولد كانوا فريدين من نوعهم، لأنهم كانوا قادرين على الأداء والتفكير بشكل متزامن»(48). كما أثر مايرخولد على العديد من المسرحيين في العالم أولهم الألماني برتولت بريشت، هذا التأثير الذي

كان موضوع كتاب كاترين بليزايتون الموسوم «مسرح بريشت ومايرخولد».

بريشت والأداء الملحمي

من المعروف أن المسرحي الألماني برتولت بريشت (1989 ـ 1956) قد أتى بنظرية جديدة في المسرح، هي نظرية «المسرح الملحمي». وهي تطال فلسفة المسرح، ووظيفته، وطبيعته، مثلما تطال التأليف المسرحي، والإخراج، والتمثيل، وعناصر العرض المسرحي كافة من ديكور وإضاءة وأزياء وإكسسوارات. وقد لاقت هذه النظرية رواجا على مستوى العالم كله، وتركت بصماتها على المسرح العالمي الذي أتى بعد بريشت. كما تعرض لها الدارسون والباحثون والنقاد في مختلف أرجاء العالم.

وما تركه لنا بريشت عن إعداد الممثل يمكننا أن نجده في ثلاثة من مؤلفاته، الأول هو «الأورغانون الصغير في المسرح»، والثاني «حوارية شراء النحاس»، والثالث كتاب «فن الممثل» وهو يتألف من أربعة نصوص لبريشت جمعها وأشرف على إصدارها فيرنر هيشت. لقد طالب بريشت بإجراء تغيير على فن الممثل، وذلك في سياق السعي إلى تغيير الطبيعة الإنسانية، وهذا ما صرح به في رسالة إلى أحد الممثلين، حيث يقول: «نحن نسعى إلى تغيير الطبيعة الإنسانية برغبة لا تقل عن رغبتنا بتغيير بقية جوانب الطبيعة. ويلزمنا لذلك إيجاد طرق كفيلة بكشف الإنسان من الجانب الذي يبدو فيه قابلا للتغيير عن طريق تدخل المجتمع. ولهذا سيكون على الممثل أن يجري تغييرا هائلا على فنه، لأن فن التمثيل قائم حتى الآن على الاعتقاد بأن الإنسان هو كما هو عليه، وسيبقى إنسانا إلى الأبد وعلى هذه الحال، كما خلقته الطبيعة، جالبا بذلك الضرر للمجتمع»(49).

أولى بريشت ما يقارب ثلث «الأورغانون الصغير في المسرح» للحديث عن «مؤثر التغريب» في المسرح، والذي يشرحه على النحو التالي: «إن صورة تثير التغريب هي تلك التي تسمح بالتعرف على الشيء ولكنها تجعله يبدو غريبا بنفس الوقت»(50). ويقول بأن المسرح أيام الإغريق وفي العصور الوسطى كان يضفي صفة التغريب على شخصياته من خلال الأقنعة. كذلك فإن المسرح الآسيوي لايزال حتى اليوم يستخدم تأثيرات التغريب عن طريق الموسيقى والحركات الإيمائية. والغرض من هذا الاستخدام منع المشاهد من الاندماج العاطفي بالحدث الذي يجري أمامه على خشبة المسرح، لكي ينظر إليه نظرة نقدية ويتخذ موقفا منه. وبتطبيق ذلك على التمثيل، أي لتحقيق أثر التغريب «لابد للممثل أن يقلع عن كل ما يجتذب مشاركة الجمهور العاطفية مع ما يعرضه. فلا يجوز له أن يعمد عن قصد إلى وضع جمهوره في حالة غيبوبة ولا أن يضع نفسه أيضا في مثل هذه الحالة»(51). ويطلب منه أن يبقي عضلات جسمه في حالة استرخاء، وأن تكون طريقته في الكلام خالية من السجع ومن الإيقاعات التي تخدر المشاهدين

وتضـيع المعنى. والأهم من كل هذا يطلب بريشت من الممثل أن لا يتقمص الشخصية التي يقوم بتمثيلها، على عكس تعاليم ستانيسلافسكي التي تقول بضرورة تقمص الممثل للشخصية. وبدل التقمص على الممثل أن «يعرض الشخصية». أي أن لا تكون «مشاعره الذاتية مطابقة لمشاعر الشخصية التي يعرضها» وذلك لتجنب اندماج مشاعر الجمهور بمشاعر هذه الشخصية. وفي رد غير مباشر على منهج ستانيسلافسكي يقول بريشت بأن «أكثر الأنواع سذاجة في التقمص ذلك النوع الذي يكتفي فيه الممثل فقط بالسؤال: كيف سأكون لو أن هذا وذاك قد حدث لي؟ ماذا سيكون عليه الأمر لو أني قلت هذا وفعلت هذا؟ بدلا من أن يسأل: كيف سمعت إنسانا يقول هذا أو رأيته يفعل هذا؟ وهو في ذلك يأخذ أشياء مختلفة من هنا وهناك ليستطيع أن يصوغ شخصية جديدة يمكن للقصة أن تستمر بها»(52). وذكر بريشت هنا لكلمة «لو» هو أيضا رد ضمني على ستانيسلافسكي، فمن المعروف لدى ستانيسلافسكي أن لكلمة «لو» أهمية كبيرة في عمل الممثل حسب منهجه، «هذه الخاصية الكبيرة لكلمة «لو» أو «إذا» تقرب الكلمة إلى أساس من الأسس التي تقوم عليها طريقتنا في التمثيل. هذا الأساس هو الفاعلية أو النشاط في الإبداع وفي الفن»(53). وفي «حوارية شراء النحاس ـ المسنكاوف» يعود بريشت لطرح مسألة الاندماج. ففي هذه الحوارية التي تدور بين رجل المسرح والفيلسوف والممثل يقول الفيلسوف:

«ما يهمني في الواقع أكثر من سواه، وبعيدا عن أي قياس، هو ألا يحدث الاندماج بالنسبة للجمهور وليس ألا يعكر أحد صفو اندماجكم. «فيجيبه الممثل متسائلا»: «علينا إذن أن نحل في جلد الشخص خلال التمارين فقط، لا عند العرض». فيرد الفيلسوف: «قد يمكنني أن أجيب ببساطة بأنه لا ينبغي عندما تمثلون أن تحلوا في جلد الشخص، قد أملك الحق في أن أرد بمثل هذا الجواب. أولا لأنني قمت أنا نفسي بالتمييز بين الاندماج بالشخص وبين الدخول في جلده. ثم لأنني أعتقد فعلا أن الاندماج لا طائل فيه. (...) ويمكن بسلسلة من الترتيبات جعل الاندماج عديم الضرر. وربما وجب مقاطعة الاندماج أو ألا يظهر إلا في أماكن محددة، أو أيضا أن يزاوج بينه وبين عمليات أخرى جريئة»(54). ثم يقول في نهاية الأمر بأن الاندماج الخفيف لا يقلل من الفارق الكبير بين التمثيل الجديد والتمثيل القديم الذي يقوم على الاندماج المطلق، وبالتالي يمكن السماح باندماج خفيف.

ويجب أن يتضح من خلال أداء الممثل أنه يعرف نهاية القصة التي يمثلها، يعرفها أكثر من البطل الأصلي.

يولي بريشت للمراقبة أهمية كبيرة. حيث يجب على الممثل أن يراقب الناس من حوله. وهذه المراقبة لا تكون مجردة وإنما ترافقها عملية تفكير. كما أن عليه أن «يراقب ويقلد في وقت واحد. ويبتدع للمراقبين تصرفا يناسب كل المواقف التي لا يكون بوسعه مراقبتها»(55). كما يؤكد على ضرورة أن يكون الممثل متسلحا

بمعارف عصره المتعلقة بالحياة الإنسانية المشتركة. ومتمتعا بحس اجتماعي، ومعرفة بالأوضاع الاجتماعية: «إن الإحساس الاجتماعي هو حتما ضروري للممثل. إلا أنه لا يعوض عن المعرفة بالأوضاع الاجتماعية. كما أن معرفة الأوضاع الاجتماعية لا تعوض عن الدراسة الدائمة لهذه الأوضاع، فالدراسة الجديدة ضرورية لكل شخصية ولكل موقف ولكل معنى»(56). وأكثر من ذلك طالب الممثل أن يدرس «قانونية التصرف في علاقات الناس المتبادلة. إن المجتمع هو الذي يكلفه بالعمل، فعليه أن يدرسه». وبما أن مهمة المسرح الذي يدعو إليه بريشت هو كشف الحقيقة فقد طالب الممثل بأن يقوم بذلك، بل إن هذا الممثل «لا يقف على المسرح إلا ليقوم بكشف الحقيقة»، وطالبه بأن يتخذ موقفا من شخصيته ومن مشهده. أن يبقى على مسافة من الشخصية وأن ينظر إليها نظرة نقدية.

وبرأي بريشت فإن المهم في الشخصية التي يلعبها الممثل أن تكون قادرة على لفت انتباه الجمهور، وهذا يفوق أهمية أن تكون مفهومة من قبله. لذلك يجب على الممثل «أن يحفظ عن ظهر قلب إضافة إلى النص ردود فعله الأولي حياله واعتراضاته عليه وانتقاداته له واندهاشاته منه لكي لا تزول في الصياغة النهائية عندما تذوب في كامل الدور بل تبقى محفوظة ومحسوسة، لأنه ليس من المهم كثيراً أن تكون الشخصية مفهومة لدى الجمهور بقدر ما تكون قادرة على لفت انتباهه»(57).

ويطلب من الممثلين أن يتبادلوا أثناء البروفات أداء أدوار بعضهم البعض للوصول إلى فهم أعمق للشخصيات ومعرفة ما تحتاجه كل شخصية من الأخرى. ونصح بعدم تصنيف الشخصية إلى صنف واحد مثل بطل أو جبان. فهذا خطر على التمثيل.

والتفت إلى مسألة الكلام والنطق عند الممثل وقال إنه عند الكلام السريع لا يجوز الصراخ، وعند الكلام العالي لا يجوز الانفعال. يجب على الممثل أن ينطق بوضوح، وهذا يرتبط بالمعنى، وبالتالي على الممثل أن يتعلم كيف يستخرج المعنى. وأن يهتم بلغته لتكون مرنة ولينة، وألا يتوقف عن التفكير بلغة البشر الحقيقية. وعلى الممثل أن يتعلم الادخار بصوته: لا يجوز أن يبح صوته. ويجب أن يكون بمقدوره أن يقدم إنسانا تهزه الانفعالات، فيتكلم إما بصوت مبحوح أو يصرخ. وبالتالي عليه أن يضمن تمارينه القدرة على التلاعب (58). وقد تحدث بريشت عن مسألة الفصحى والعامية في إلقاء الممثل وكان يعتبر أن اللغة الألمانية في زمنه قد أصبحت متكلفة وجامدة، ولم تعد بمرونة اللغة اليومية، ولهذا فقد شجع الممثل «على إلقاء أدواره بلكنته المحلية. فالمشاعر والأفكار غالبا ما تفقد أصالتها في التعبير عندما تحشر في لغة المسرح المتقنة (....) والحديث باللهجة المحلية يمكّن الممثل من التعبير عن نفسه بحرية أكثر»(59).

ووضع قائمة بميول عامة يتوجب على الممثل أن يكافحها، مثل: التوجه إلى منتصف المسرح. وعزل نفسه عن المجموعات لكي يقف وحيدا.

والاقتراب من الشخص الذي يتحدث إليه. والنظر إليه دوما. وكذلك عدم النظر إليه. والوقوف دائما بشكل مواز لمقدمة المسرح. وارتفاع نبرة الصوت عندما يسرع في الحركة. وطمس معالم الشخصية المتناقضة. وعدم التعمق في آراء مؤلف المسرحية وإخضاع التجارب والمراقبات الذاتية للآراء المحتملة لمؤلف المسرحية(60). كل هذه الأمور والميول ينصح بريشت الممثل بالابتعاد عنها ومكافحتها. واقترب بريشت في نصائحه للممثل حتى من حياته الخاصة، فطالبه بأن يروّح عن نفسه، ويتفادى الإجهاد العالي من جهة والخمول التام من جهة أخرى، ذلك لأن مهنة الممثل تتطلب جهدا كبيراً ومستمرا. ولكي يبقى المسرح عند الممثل شيئا خاصا، عليه أن يستغني في حياته الخاصة عن كل ما هو مسرحي. دون أن يستغني مع هذا عن الأسلوب، سواء أكان هناك أحد يراقبه أم لا»(61).

وأتى بريشت بمصطلح «الغيستوس»، أي الإيماءة ذات الدلالة الاجتماعية. أي التي تحيل الشخصية إلى منشئها الاجتماعي والطبقي، وإلى عاداتها وسلوكها، وحتى طريقة تفكيرها. ومثال على ذلك في مسرحية إدوارد الثاني طالب بريشت ممثليه أن يظهروا المشاعر الحقيقية التي ترافق عملية الشنق، حيث يقول: «غافستون يجب أن يشنق بشكل بارع». وفي لوحة أخرى يخدع المحامي بالدوك المتظاهر بالصدق حيال موكله إدوارد، يخدع إدوارد أمام عدوه، وذلك من خلال تقديم منديل أبيض. وهنا يرشد بريشت الممثل الذي يلعب دور بالدوك قائلا: «يجب أن تظهر الإشارة الغادرة، إشارة الوكيل الخائنة، يجب على الجمهور أن يرى سلوك الوكيل، عليه أن يظهر خيانة»(62). وإظهار هذه الخيانة هو بمثابة الإيماءة الاجتماعية التي تكشف القناع عن هذه الشخصية. وفي نهاية «الأم شجاعة» تعطي الأم للفلاحين مالا لكي يدفنوا ابنها، وأثناء العرض تقوم الممثلة هيلينا فايغل التي تلعب الدور بعدٍّ المال وتعيد قطعة منه إلى محفظتها ثم تعطيه للفلاحين هذا «الغستوس» يكشف جانبا من شخصية الأم شجاعة، وهو الجانب المحب للمال.

مع تقدمه بالعمر والتجربة المسرحية دعا بريشت إلى ما يسميه «المسرح الجدلي». وكان أسلوب الأداء وفق هذا المسرح يزاوج بين المدرستين المتعارضتين في التمثيل، أي مدرسة المعاناة ومدرسة العرض. حيث أكد أن «التناول الجدلي هو ذلك الأداء الذي يأخذ بعين الاعتبار كلامه من مسألة استعراض الشخصية المدعوم بالحجة، ومسألة أداء الشخصية حسيا كمسألتين متضادتين، تتوحدان معا في عرض الممثل»(63). وبعد وفاة بريشت تولى البروفيسور رودولف بنكا، الذي عمل مع بريشت في برلين ما بين عامي 1953 و 1956 ممثلا ومساعد مخرج، تولى تطوير منهج تكوين الممثل الجدلي، «انطلاقا من أن عملية الإدراك الإنساني هي عملية جدلية يشترك فيها العقل والعاطفة معا في عملية تبادل جدلي». ووفقا لهذا المنهج فإن «على الممثل أن

ينتج وهو في حالة تبادل جدلي بين الفكر والعاطفة، فكل فكرة تولد حسا وكل شعور يولد فكرة. وهذا ما يجب أن يكون مرئيا في طريقة التمثيل وهذا هو المبدأ الجدلي الأساسي»(64). وقد لاقى منهج بريشت في التمثيل، مثلما لاقت نظريته في المسرح الملحمي، والمسرح الجدلي قبولا واسعا، في أنحاء مختلفة من العالم، ومنها العالم العربي. ففي كل بلد هناك مخرجون وممثلون يعملون وفق نظرية المسرح الملحمي ومنهج بريشت في التمثيل.

غروتوفسكي والممثل القديس

جيرزي غروتوفسكي مخرج وممثل بولوني وصاحب نظرية «المسرح الفقير». بدأ تجاربه المسرحية عام 1959 عندما أسس ما أسماه «المعمل المسرحي» بمدينة أوبول البولونية بمساعدة الناقد لودفيج فلاشين والمهندس المعماري جيرزي جورافسكي. وقد تطورت تجارب غروتوفسكي عبر هذا المعمل المسرحي إلى أن أصبحت مدرسته واحدة من أهم المدارس المسرحية في القرن العشرين. وقد أراد غروتوفسكي تجريد المسرح من كل ما علق به من فنون أخرى ليقدم المسرح «الفقير» الذي يعتمد اعتمادا كليا على إمكانيات الممثل، دون استخدام عناصر العرض الأخرى من ديكور وماكياج وإضاءة ومنصة مصممة خصيصا للمسرح وغير ذلك. وهذا يقتضي منهجا في تدريب الممثل تدريبا شاقا وعنيفا.

وقد عرض غروتوفسكي أفكاره حول هذا النوع من المسرح، وكذلك مشروعه وأهدافه في مقالته الشهيرة «نحو مسرح فقير»، إضافة إلى مجموعة من المقالات التي كتبها والمقابلات التي أجريت معه. وهو يقول أنه اكتشف (أو اكتشفنا) أن في المسرح كثيرا من العناصر الزائدة عن الحاجة وإنه بالإمكان إلغاء هذه العناصر، «فالمسرح يمكن أن يوجد بدون ماكياج أو ملابس أو مناظر مسرحية وبدون مكان لتمثيل منفصل عن مكان الجمهور (خشبة المسرح)، وكذلك دون إضاءة أو مؤثرات صوتية، الخ. ولكنه لا يمكن أن يوجد بدون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة. وعلاقة التواصل الحي بين الممثل والمتفرج. وهذه حقيقة نظرية قديمة بالطبع ولكن عندما نضعها موضع التجربة الفعلية فإنها تحدد معظم أفكارنا المألوفة عن المسرح»(65). وهو يعتبر المسرح القائم مجرد تجميع لبقية الفنون، لذلك يسميه «المسرح الغني» ويصفه بأنه «الغني بأخطائه»، وبرأيه أنه يعتمد على السرقة الفنية، لأنه يستمد وجوده من فنون أخرى فيقدم عروضا مهجنة أو خليطا من الفنون تقدم كعمل فني يتسم بالوحدة العضوية وبالتالي لا يمكن أن يصمد عند مقارنته بالسينما أو التلفزيون التي تستخدم هذه الفنون وتستفيد منها أقصى استفادة: «فمهما حاول المسرح أن يتطور آليا باستخدام الإمكانيات الميكانيكية فستظل تكنولوجيا المسرح أقل فعالية وأدنى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتلفزيون»(66). من هنا يدعو غروتوفسكي إلى الفقر في المسرح،

ومن هنا أتت نظرية «المسرح الفقير». وفيما يخص إعداد الممثل فمن الصعب تحديد المصادر التي استقى منها غروتوفسكي منهجه. ورغم أن أسلوب عمله يختلف كليا عن أسلوب عمل ستانيسلافسكي إلا أن غروتوفسكي يعتبر ستانيسلافسكي مثله الأعلى: «لقد تربيت على مدرسة ستانيسلافسكي وتعلمت من دراساته المتعمقة وتجديده المنهجي لأساليب التمثيل، وعلاقته الجدلية بأعماله المبكرة مما جعله بالنسبة لي المثل الأعلى. ولقد كان ستانيسلافسكي يسأل الأسئلة المنهجية الجوهرية. أما الحلول التي تقدمنا نحن بها لهذه الأسئلة فهي تختلف عن حلوله اختلافا ذريا، وفي بعض الأحيان نصل إلى عكس النتائج التي توصل إليها»(67). وقد استفاد غروتوفسكي من تدريبات المخرج دالين في الإيقاع، وبحوث ديلزارتي عن ردود الفعل الانبساطية والإنطوائية، وبحوث ستانيسلافسكي في حركة الممثل الجسمانية، ومنهج البيوميكانيك عندما يرخولد، وكذلك من تدريبات وتعليمات فاختانكوف التي جمعت بين أساليب متعددة. كما استفاد من تدريبات الممثل في المسرح الشرقي (أوبرا بكين، ومسرح كاتاكالي الهندي، ومسرح النو الياباني). ومع ذلك فإن منهجه لا يقوم على الجمع بين كل هذه المدارس والاتجاهات والأساليب. فهو يركز في معملة المسرحي على «إنضاج الممثل من خلال الوصول بالتوتر إلى أقصاه، وتخليص الممثل من جميع الأساليب والكليشيهات المحفوظة والكشف عن ذاته الدفينة - كل ذلك بدون أدنى قدر من الأنانية أو النرجسية»(68). وتدريب الممثل هنا يعتمد على توظيف جميع إمكانيات الممثل النفسية والجسمانية التي تنبع من كيانه وغرائزه لتظهر على السطح مكشوفة بصورة مبهرة. والهدف النهائي هو تحرير هذا الممثل من «الفارق الزمني بين نوازعه الباطنية وردود أفعاله الخارجية بحيث تصبح هذه النوازع متطابقة مع ردود الأفعال الخارجية، وعندما تتزامن النوازع وردود الأفعال يتلاشى الجسد ولا يعود المتفرج يرى أمامه سوى نوازع مجسدة يمكن رؤيتها رأي العين»(69). وبناء على ذلك فإن منهج غروتوفسكي «ليس مجموعة من المهارات التي يكتسبها الممثل أثناء التدريب وإنما هو محاولة لمحو العقد والكليشيهات الثابتة». وفي عمل الممثلين اليومي في المعمل المسرحي يتم التركيز على حرفة الممثل. وفيما يتعلق بتكنيك الممثل، فإن الممثلين في المعمل يسعون للتقليل من الإشارات قدر الإمكان. بعكس ما هو قائم في المسرح الشرقي. فالإشارات في هذا المسرح متكررة بصورة تقليدية، كما أنها «إشارات جامدة غير مرنة مثلها مثل الأبجدية الصينية المعقدة، بينما الإشارات التي نستخدمها هي الأشكال الأساسية للفعل الإنساني التي من شأنها أن تبلور دوراً أو تحدد الملامح السيكولوجية والفسيولوجية الخاصة بالممثل»(70). لقد كانت التدريبات في المرحلة الأولى من نشاط المعمل المسرحي، وهي المرحلة الممتدة ما بين عام 1959 و 1962 تحاول الإجابة على السؤال: «كيف يمكن تأدية هذا الدور؟». بعد ذلك أصبحت حافزا لإطلاق العنان لمواهب الممثل دون أفكار

مسبقة. ويوضح غروتوفسكي الفارق بين المرحلتين، وكذلك التطور الذي جرى على منهجه في إعداد الممثل، بالقول: «إن الفرق بين التدريبات في الفترة الأولى 1959 ـ 1962 والفترات التي تلت ذلك يتضح أكثر ما يتضح في التدريبات البدنية والصوتية. فقد احتفظنا بمعظم العناصر الأساسية في التدريبات البدنية، ولكن أعدنا توجيهها بحيث تشكل بحثا عن العلاقة بين الممثل والآخرين، كما تدربه على تلقي الباعث من الخارج وكيفية رد فعله لما يتلقاه (وهي العملية التي نسميها «خذ واعطي») ومازلنا نستخدم أجهزة تضخيم صدى الصوت في تدريباتنا الصوتية، ولكنها تستخدم الآن من خلال أنواع الدوافع المختلفة والاتصال بالجمهور. ومع تطور تدريباتنا استغنينا تماما عن تدريبات التنفس، فنحن نكتشف المعوقات في هذا المجال في كل حالة على حدة وبالتالي نستطيع أن نحدد السبب فيها ونقضي عليها. فليست هناك تدريبات مباشرة للتنفس، وإنما نعمل في هذا المجال بطريقة غير مباشرة من خلال التدريبات الفردية التي تكاد أن تكون ذات طابع نفسي وبدني في آن واحد»(71).

يشتمل يوم التدريبات في معمل غروتوفسكي المسرحي على تدريبات بدنية، وتدريبات تشكيلية، وتدريبات على تعبيرات الوجه. وتشتمل التدريبات البدنية على التسخين الجسماني، وتمارين تهدف إلى تليين العضلات والعمود الفقري، وتمارين تشكيلية وهي دراسة توجيه الحركة في الاتجاه المضاد (مثلا تقوم اليد بحركات دائرية في اتجاه معين بينما يقوم المرفق بنفس الحركة في الاتجاه المعاكس). كل تمرين من هذه التمرينات يخضع لمبدأ البحث ودراسة وسائل الممثل في التعبير ومقاومة هذه الوسائل ومراكزها المشتركة في جهازه العضوي(72). كما تشتمل التمرينات التشكيلية على تمارين في تكوين الرموز والإشارات الجديدة. وتكون الوسيلة في ذلك هي إثارة الخيال لدى الممثل واكتشافه لردود الفعل البدائية في أعماقه. ويورد غروتوفسكي مجموعة من التمارين يمكن للمخرج أن يتعمد عليها كأساس لتطوير واستحداث تمارين أخرى.

أما التدريبات على تعابير الوجه فتعتمد على مقترحات تقسم تعبيرات الوجه إلى دوافع انطوائية ودوافع انبساطية. وتهدف إلى التحكم في كل عضلة من عضلات وجه الممثل والاستفادة منه.

ويولي غروتوفسكي أهمية لتدريب صوت الممثل. ويريد من هذا الصوت أن يكون كصوت الستيريو. ويقول بأن المشاهد يجب أن يكون محاصرا بصوت الممث كأنه صادر من جميع الاتجاهات وليس فقط من المكان الذي يقف فيه الممثل، كما يجب أن تنطق الجدران نفسها بصوت الممثل. وعلى الممثل أن يستغل صوته في إخراج أصوات وتلوينات صوتية لا يستطيع المشاهد إخراجها أو تقليدها(73). وهنا يقدم أيضا مجموعة من التمارين التي يتوجب على الممثل تنفيذها لتدريب صوته.

من المهم القول بأن هذه التمارين تتغير باستمرار لأن منهج

غروتوفسكي في إعداد الممثل هو منهج متطور دوما مع كل تجربة جديدة أو عرض جديد. وبهذا الصدد يقول سيرج أواكنين الذي عمل معه في إخراج عرض «الأمير الصامد»: «خلال سنة ونصف من التمرين عرفنا ثلاثة تحولات وأساليب مختلفة في العمل وتعديلات صغيرة عديدة على التمارين الفنية والتنظيم العام. ويتحقق العمل حسب مقتضيات تطور المجموعة. ولا يوجد وصفات سحرية أو حيل، وبخلاف التعليم الأكاديمي، يتم التركيز على التخلي عن المعرفة أكثر من الوصول إليها. ويسير النضج بواسطة التوضيح أكثر مما هو عليه عن طريق ضم القوى. أي من التمرين إلى التمثيل نفسه، ذلك لأن الممثل يستطيع أن يؤمن بالموهبة ويخسر كل شيء، وعندئذ يستعيد كل شيء ويجد نفسه متحررا من جديد من التضحية. إن التمارين والمواضيع والنصوص ليست بحد ذاتها إلا وسائل، أي أنها تساعد فعليا على إزالة العقبات وتأمين الوحدة النفسية الجسدية وخلق دلالات شخصية. وحول هذه النواة الفنية يتاح لكل واحد أن يطور دائرة ذاته ويحقق تجاوزه الخاص»74.

لا يغفل غروتوفسكي الجانب الأخلاقي في المسرح. فإنكار الذات هو ركن أساسي في عمل الممثل وإعداده. وهو يعتبر ذلك جزءا من التكنيك، بينما يعتبره الآخرون مسألة أخلاقية. وهذا ما عبر عنه في مناسبات عديدة، ففي إحدى المقابلات التي أجريت معه يقول: «هنالك مشكلة أخرى تسمى بمشكلة الأخلاق، فإذا كان هناك إنسان يضع القواعد لما أنا بصدد تقعيده، فإن عليه أن يفكر في ذلك على أنه شيء جد أخلاقي؛ بيد أنني وجدت في أساسها مشكلة تكنيكية وموضوعية كاملة. والمبدأ هو أن على الممثل لكي يحقق ذاته ألا يعمل من أجل ذاته»(75). أي يجب على الممثل أن يضحي بذاته. ومن هنا أتى مفهوم «الممثل القديس» الذي يطالب به غروتوفسكي.

خاتمة

لم يكن هؤلاء المعلمون المسرحيون الأربعة مجرد منظرين، بل كانت نظرياتهم قد انطلقت من التجربة العملية، أي من المختبرات والاستوديوهات والفرق المسرحية التي يقومون بالتدريبات ويقدمون عروضهم من خلالها. فستانيسلافسكي كان لديه فرقة «مسرح موسكو الفني» التي أسسها مع زميله دانتشنكو، ومايرخولد كان لديه المسرح-الأستوديو إلى جانب العديد من الفرق التي عمل فيها. وبريشت كان لديه فرقة برلين «البرلينر انسامبل»، وغروتوفسكي كان لديه المختبر المسرحي الذي يسميه المعمل. ومن هنا اتخذت هذه المناهج والتعاليم في إعداد الممثل أهميتها وتواصلت وانتشرت ولاقت استمراريتها، لأنها لم تنطلق من تأمل نظري بحت، أو من أفكار مسبقة. بل من قلب التجربة المسرحية. دون إهمال الاستفادة من التجارب المسرحية عبر تاريخ المسرح كله. ومن هنا فإن أي منهج جديد في إعداد الممثل لابد أن ينحو هذا المنحى.

مراجع البحث

الكتب:

1 ـ د. ماري الياس و د. حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ـ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ـ عربي ـ إنكليزي ـ فرنسي ـ بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997.

2 ـ ل. كياريني و ا. باربارو: فن التمثيل. ترجمة طه فوزي، مراجعة جلال المنفلوطي ـ القاهرة: الدار المصرية للطباعة والنشر. دون تاريخ.

3 ـ فرانك م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية. ترجمة كامل يوسف، الدكتور رمزي مصطفى، بدر الديب، دريني خشبة، محمود السباع، مراجعة حسن محمود، سعيد خطاب. القاهرة: دار المعرفة، 1970.

4 ـ تمارا سورينا: ستانيسلافسكي وبريشت، ترجمة ضيف الله مراد، دمشق: وزارة الثقافة ـ المعهد العالي للفنون المسرحية، 1994.

5 ـ كونستانتين ستانيسلافسكي: إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، مراجعة دريني خشبة. القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر. دون تاريخ.

6 ـ كونستانتين ستانيسلافسكي، إعداد الممثل، الجزء الثاني: في التجسيد الإبداعي، ترجمة شريف شاكر. دمشق: المعهد العالي للفنون المسرحية، 1985.

7 ـ فسيفولود مايرخولد: في الفن المسرحي، الكتاب الأول. ترجمة شريف شاكر. بيروت: دار الفارابي، 1979.

8 ـ جيمس روز ـ إيفانز: المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبدالقادر. القاهرة: دار الفكر المعاصر. 1979.

9 ـ كاترين بليزايتون: مسرح مايرخولد وبريخت، ترجمة فايز قزق، مراجعة وتقديم د. نديم معلا. دمشق: وزارة الثقافة ـ المعهد العالي للفنون المسرحية. 1997.

10 ـ مسرح التغيير ـ مقالات في منهج بريشت الفني، اختيار ومراجعة قيس الزبيدي. بيروت: دار ابن رشد، 1978.

11 ـ جيرزي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير، ترجمة وتقديم سمير سرحان. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

المجلات:

1 ـ مجلة الآداب الأجنبية. دمشق: عدد 2، تشرين أول 1975.

2 ـ مجلة الحياة المسرحية. دمشق: عدد 4 ـ 5، ربيع ـ صيف 1978.

3 ـ مجلة الحياة المسرحية. دمشق: عدد 11 ـ 12. دمشق: 1980.

4 ـ مجلة الحياة المسرحية. دمشق: عدد 24 ـ 25، ربيع ـ صيف 1985.

5 ـ مجلة المسرح. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. عدد 63، يونيو 1969.

الهوامش:

1 - د. ماري الياس و د. حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي - مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض - عربي - إنكليزي - فرنسي بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997. ص 47.
2 - ل. كياريني وا. باربارو: فن التمثيل. ترجمة طه فوزي، مراجعة جلال المنفلوطي - القاهرة: الدار المصرية للطباعة والنشر. دون تاريخ. ص 6.
3 - ل. كياريني و ا. باربارو: المرجع المذكور. ص - ص: 5 - 6.
4 - ل. كياريني وا. باربارو: المرجع المذكور. ص 9.
5 - ل. كياريني وا. باربارو: المرجع المذكور . ص 9.
6 - ل. كياريني وا. باربارو: المرجع المذكور. ص 13.
7 - فرانك م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية .ترجمة كامل يوسف، الدكتور رمزي مصطفى، بدر الديب، دريني خشبة، محمود السباع، مراجعة حسن محمود، سعيد خطاب. القاهرة: دار المعرفة، 1970. ص 246.
8 - ل. كياريني وا. باربارو: المرجع المذكور. ص 21.
9 - ل. كياريني وا. باربارو: المرجع المذكور. ص 31.
10 - ل. كياريني وا. باربارو: المرجع المذكور. ص 32.
11 - ل. كياريني وا. باربارو: المرجع المذكور. ص 32.
12 - ل. كياريني وا. باربارو: المرجع المذكور. ص 32.
13 - ستانيسلافسكي، المؤلفات الكاملة، الجزء الأول، ص 198. (نقلا عن: تمارا سورينا: ستانيسلافسكي وبريشت، ترجمة ضيف الله مراد، دمشق: وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، 1994، ص 7).
14 - تمارا سورينا: ستانيسلافسكي وبريشت، ترجمة ضيف الله مراد، دمشق: وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، 1994، ص 7.
15 - د. ماري الياس و د. حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع مذكور، ص 49.
16 - كونستانتين ستانيسلافسكي: إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، مراجعة دريني خشبة. القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر. دون تاريخ. ص 20.
17 - كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 48.
18 - كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 70.
19 - كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 94.
20 - كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 109.
21 - كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 145.
22 - كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 161.
23 - كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 209.

24 ـ كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 261.
25 ـ كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 282.
26 ـ كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 283.
27 ـ كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 321.
28 ـ كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 348.
29 ـ كونستانتين ستانيسلافسكي، إعداد الممثل، الجزء الثاني: في التجسيد الإبداعي، ترجمة شريف شاكر. دمشق: المعهد العالي للفنون المسرحية، 1985. ص 6.
30 ـ تمارا سورينا: ستانيسلافسكي وبريشت، ترجمة ضيف الله مراد. دمشق: وزارة الثقافة ـ المعهد العالي للفنون المسرحية، 1994. ص 22.
31 ـ فسيفولود مايرخولد: في الفن المسرحي، الكتاب الأول. ترجمة شريف شاكر. بيروت: دار الفارابي، 1979. ص 7.
32 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، ص 10.
33 ـ فرانك م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية. مرجع مذكور، ص 246.
34 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 31.
35 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 31.
36 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 32.
37 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 33.
38 ـ جيمس روز ـ إيفانز: المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبدالقادر. القاهرة: دار الفكر المعاصر. 1979، ص 30.
39 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 135.
40 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 136.
41 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 144.
42 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 152.
43 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 252.
44 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 254.
45 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 254.
46 ـ فسيفولود ماير خولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 255.
47 ـ نقلا عن كتاب كاترين بليزايتون: مسرح مايرخولد وبريخت، ترجمة فايز قزق، مراجعة وتقديم د. نديم معلا. دمشق: وزارة الثقافة ـ المعهد العالي للفنون المسرحية. 1997، ص 131.
48 ـ نقلا عن كتاب كاترين بليزايتون: مسرح ماير خولد وبريخت، ص 14.
49 ـ برتولت بريشت: نصوص حول مهنة الممثل. ترجمة قيس الزبيدي. في مجلة المسرحية. دمشق: عدد 4 ـ 5، ربيع ـ صيف 1978. ص 177.
50 ـ برتولت بريشت: المنطق الصغير في المسرح، ترجمة أحمد الحمو. دمشق: مجلة الآداب الأجنبية، عدد 2، تشرين أول 1975. ص 126. ومن الواضح أن الحمو يترجم هنا كلمة الأورغانون بكلمة «المنطق». كما أنه يترجم مصطلح «المسرح الملحمي» بكلمة «المسرح الروائي» وهذا ليس صحيحا.

51 ـ برتولت بريشت: المنطق الصغير في المسرح، ص 128.
52 ـ برتولت بريشت: المنطق الصغير في المسرح، ص 131.
53 ـ ستانيسلافسكي: إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي. مصدر مذكور. ص 61.
54 ـ برتولت بريشت: حوارية شراء النحاس ـ المسنكاوف. ترجمة نبيل حفار. في مجلة الحياة المسرحية. دمشق: عدد 4 ـ 5، ربيع ـ صيف 1978. ص 169.
55 ـ برتولت بريشت: نصوص حول مهنة الممثل. مصدر مذكور، ص 175.
56 ـ برتولت بريشت: نصوص حول مهنة الممثل. مصدر مذكور، ص 176.
57 ـ برتولت بريشت: المنطق الصغير في المسرح. مصدر مذكور، ص 132.
58 ـ برتولت بريشت: نصوص حول مهنة الممثل. مصدر مذكور، ص 177.
59 ـ فرقة برلين 1952: عمل بريشت مع الممثل. من كتاب «عمل المسرح». ترجمة محمد خليل خليفة. ضمن كتاب: مسرح التغيير ـ مقالات في منهج بريشت الفني، اختيار ومراجعة قيس الزبيدي. بيروت: دار ابن رشد، 1978. ص 98.
60 ـ برتولت بريشت: نصوص حول مهنة الممثل. مصدر مذكور، ص 176.
61 ـ برتولت بريشت: نصوص حول مهنة الممثل. مصدر مذكور، ص 175.
62 ـ كاترين بليزايتون: مسرح مايرخولد وبريخت. مصدر مذكور، ص 139.
63 ـ كاترين بليزايتون: مسرح مايرخولد وبريخت. مصدر مذكور، صد 150.
64 ـ رودولف بنكا: منهج العمل لدى بريشت. ترجمة نبيل حفار. مقال في مجلة الحياة المسرحية، عدد 24 ـ 25، ربيع ـ صيف 1985. ص 57.
65 ـ جيرزي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير، ترجمة وتقديم سمير سرحان. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989. ص 23.
66 ـ جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه. ص 24.
67 ـ جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه. ص 17.
68 ـ جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه. ص 18.
69 ـ جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه. ص 19.
70 ـ جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه. ص 31.
71 ـ جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه. ص 39.
72 ـ جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه. ص 46.
73 ـ جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه. ص 56.
74 ـ سيرج أواكنين: غروتوفكسي يخرج الأمير الصامد، ترجمة د. جمال شحيد. دراسة في مجلة الحياة المسرحية. عدد 11 ـ 12. دمشق: 1980. ص 177.
75 ـ مقابلة مع غروتوفكسي حول فن الممثل وفن الإخراج والميزانسين، أجراها تيودور هوفمان وريتشارد شنشر وسيرل تيرني من هيئة تحرير مجلة The Drama Review. ترجمة ابراهيم الصيرفي. مجلة المسرح، عدد 63، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. يونيو 1969، ص 20.





صورة المرأة بين «المسرح النسائي» و«مسرح نصرة المرأة»

د. أحمد صقر- المعهد العالي للفنون المسرحية- الكويت

مازالت دراسة قضايا المرأة في المسرح وكيفية عرضها ومدى الاتفاق أو الاختلاف حول مناداة البعض بضرورة تخطي الصورة القديمة للمرأة في المسرح واستبدال هذه الصورة بصور أخرى تطرح معالجة سوية لقضايا المرأة، بعيدا عن المعالجات الذكورية السابقة، لايزال هذا الموضوع موضع أخذ ورد، أو شد وجذب بين المسرحيين في جميع أنحاء العالم غربا وشرقا ـ مع بعض التحفظ، ولازالت الضجة حول مسمى «مسرح نصرة المرأة» أو في بعض الأحيان، ضد مسمى «المسرح النسائي» ـ أهدافه وغاياته ـ مثارا للكثير من التساؤلات التي لا تكاد تهدأ حتى تثيره بعض النساء خاصة في الآونة الأخيرة في المنطقة العربية حيث احتلت موضوعات المرأة وموقعها على خريطة المجتمعات العربية حيزا كبيرا من النقاش.

امتازت الفترة الواقعة ما بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين باشتداد النقاش حول موضوع المرأة في المسرح كيف تصور، ولعل الدافع في ذلك يعود إلى الدعوة التي تبناها أبسن من خلال مسرحياته وتبعه شو وصولا إلى الربع الأخير من القرن العشرين وبالتحديد منذ سبعينيات القرن المنصرم حيث تعالت صيحات المدافعين عن المرأة وعن حقها في المساواة بالرجل في جميع الحقوق، بل تخطى الأمر إلى مناداة أصحاب هذه الدعوة بالثورة على العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية عامة التي ظلمت المرأة منذ أزمان بعيدة.

اعتمدنا في هذا البحث على دراسة الكثير من الأعمال المسرحية التي صورت المرأة وقضاياها وصولا إلى الربع الأخير من القرن العشرين مستفيدين من ركائز أساسية أفدنا منها في الانطلاق لتحديد بداية انتشار مصطلح «مسرح نصرة المرأة» الذي غير كثيرا في المسلمات الأكاديمية التي أقرت صورة المرأة وقضاياها منذ المسرح الإغريقي وقد حددنا لهذه الدراسة عدة أهداف قسمناها إلى قسمين:

القسم الأول نقدم فيه دراسة موجزة لمصطلح المسرح النسائي (مسرح المرأة) وأسباب تراجع هذا المصطلح.

القسم الثاني نقدم فيه دراسة تحليلية لمصطلح «مسرح نصرة المرأة» نشأته، واختلافه عن المصطلح الأول، وموضوعات هذا المسرح، مركزين على التقنيات الفنية لمسرح نصرة المرأة خاصة المرأة كممثلة، طارحين المعوقات التي تواجه الكتابة النسائية للمسرح منتهين إلى مصطلح النقد النسائي مع التطبيق على بعض النماذج لمسرحيات تمثل «مسرح نصرة المرأة».

مكانة المرأة في المجتمع الإنساني (بدايات التاريخ الإنساني)

• منذ أن وطأت المرأة والرجل أرض الحياة والمرأة تتمتع بمكانة اجتماعية راقية تميزت بالاستقلال فهي رمز الحب والعطاء يسعى الكل لإرضائها تحاط بهالة من السحر والغموض، يسعى الأبطال في الأساطير الأولى ويتمحورون حولها سعيا لإرضائها، فها هما قابيل وهابيل يتصارعان من أجل امرأة. ولعل ذلك يؤكد أن المرأة منذ فجر التاريخ لم تظهر كتابع للرجل، ولا ينظر إليها نظرة المخلوق المتدني وهو ما تجسده الحضارة الإغريقية التي لم ترق فيها المرأة أكثر من كونها خادمة أو زوجة تنجب الأولا ولا تتمتع بجميع حقوقها المدنية كمواطنة فهي تابعة للرجل ظل له. وهو ما تؤكده د. نهاد صليحة التي أكدت نظرة أرسطو للنساء حين وصفهن بأنهن «فئة تابعة متدنية» ووضعهن في قسم واحد مع العبيد «تلك الطبقة الحقيرة التافهة»(1).

على أن هذه الصورة السابقة التي يمكن استقراءها من نتاج كتاب المسرح الإغريقي - مسرحية أوديب وكيف صور شخصية الأم جوكاستا وهي تسلب آدميتها وتتزوج من ينتصر على حل لغز (أبوالهول) ويكون المنتصر هو ابنها دون أن تتمتع بحريتها في الاختيار. و(ميديا) التي تصور امرأة خائنة، فهي تخون أبيها من أجل حبيبها «جاسون» وتدله على مكان «الفروة الذهبية» - التي طلبها منه عمه ليعيد إليه ملك أبيه وملكه من بعده - ويعود «جاسون» ومعه زوجته ميديا التي سرعان ما يغدر بها فتتحول عنه وتقرر بعد أن أنجبت منه ولدين أن تتخلص من حبيبته الجديدة وتنجح في ذلك، إلا أنها تخشى على مصير ولديها لذلك «قررت ألا تتركهما لمن يسيء معاملتهما أو يمعن في إذلالهما، وقالت: لقد أعطيتهما الحياة وسوف أذيقهما كأس الردى. إياي والتردد .. فلأقدم على ذبحهما، ولن أفكر في حبي لهما بل سأنسى أني أمهما، سأنسى ذلك برهة، ثم أستسلم للأحزان أبدا»(2).

إن هذه المسرحية تصور المرأة التي تحقد على زوجها والتي تضحي بأولادها فهي نموذج للمرأة الإغريقية التي دفعها الحقد «لتفكر في أكبر الجرائم فظاعة وأشدها هولا على نفسها هي قبل نفس غيرها، اضطرابها حين شروعها في تنفيذ جرمها الشنيع، محاوراتها مع نفسها

قبل إقدامها على قتل ولديها، تتجاذبها عاطفتا الأمومة وحب الانتقام»(3) وهكذا صور كتاب المسرح الإغريقي نساء الإغريق في أسلوب يختلف كلية عن صور النساء في الحضارة الفرعونية فقد اعتبرت المرأة كائنا اجتماعيا يحترم ويكرم ولا ينظر إليها كخادمة أو منتج للنسل.

وهكذا يرى المتتبع لقصة تطور الحضارة منذ الفراعنة والإغريق والرومان وصولا إلى القرن الثامن عشر ما ساد جميع بلدان أوروبا من تلك النظرة الأحادية إلى المرأة التي تمثلت في كونها عاجزة عجزا نفسيا وبيلوجيا واقتصاديا، وذلك بسبب التقاليد والعادات التي وضعها الإنسان في هذه الحضارات والتي حددت للمرأة مكانة تتبع فيها خطى الرجل، تلاحق خطاه دون أن يعني وجودها هذا أية دلالة على الاستقلال أو القدرة على العطاء إلا من خلال تبعيتها للرجل.

وتستمر صورة المرأة في أعقاب عصر التنوير وإن سعت وجهات النظر الفكرية والفلسفية في ظل هذا العصر إلى تخطي المسلمات واستحداث الجديد بعد أن نخضعهم للتجريب، فجاءت أعمال أبسن في القرن التاسع عشر لترصد تغييرا أو تحولا لصورة المرأة السابقة، تحولا سعى أبسن من خلاله ليؤكد على ضرورة إعادة النظر في العادات والتقاليد والقوانين التي تحكم هذا المجتمع، ومن ثم قدم عددا من الأعمال المسرحية اعتبرت فاتحة الطريق وبداية حقيقية لتقديم صورة للمرأة عرفت فيما بعد عند برناردشو بالمرأة الجديدة، وترتب على ذلك أن قدم شو أعمالا مسرحية عديدة صور من خلالها المرأة في أسلوب جديد مغاير للسائد متخطيا جمود التقاليد والعادات محطما عجزها المادي والاقتصادي، فاتحا الآفاق لتحررها الاجتماعي من تبعيتها للرجل مما جعل الكثير من النقاد يطلقون عليه كاتب النساء.

إن إسهامات أبسن وشو ومن جاء بعدهما من كتاب المسرح(4) غيرت كثيرا في ملامح الشخصية النسائية، ذلك أن الدراما الحديثة التي ارتبطت في نشأتها بأبسن قدمت معالجات درامية صورت المرأة على غير ما كانت عليه من قبل، فبعد أن كانت شخصيات لا تعرف ماذا تريد، ضحايا لقوى البيئة فاقدة للوعي والقدرة المادية على الفعل، تتغير الصورة في مسرحيات أبسن وشو، ففي مسرحية «بيت دمية» نتعرف على شخصية نورا التي تحولت وأصبحت شخصية واعية قادرة على الفعل مما مكنها من تغيير هذا المصير الذي آلت إليه مع زوجها هيلمر وهو ما دفع بعض الدارسين إلى القول إن مسرحية «بيت دمية» «تحتوي على أروع تصوير للمرأة في كل كتابات أبسن، ويذهب البعض إلى الاعتقاد بأنها تعبير صريح عن رأيه في وظيفة المرأة من الوجهة الاجتماعية، وعن مكانها في الحياة»(5) وهي نظرة جديدة حرمت المرأة منها كثيرا منذ أن كتب الإغريق مسرحياتهم - مع التحفظ على معالجات يوربيديس - وصولا إلى مسرح أبسن المعاصر الذي يتلاقى كثيرا مع «مسرح نصرة

المرأة» ذي التوجه المخالف للنظرة السائدة، أيضا ومن خلال باقي مسرحيات أبسن يقدم لنا المؤلف العديد من الصور والملامح التي جعلت الشخصيات النسائية عنده تصور بطريقة مغايرة للصور السابقة.

يأتي برناردشو(6) في مكانة ثانية بارزة بعد أبسن فيكتب أعمالا مسرحية يكمل فيها مشواره، بل ويتغلب عليه بعد أن تزدحم معظم مسرحياته بالشخصيات النسائية يكرمها ويوقرها ويجعلها تمثل دفعة هذه الحياة، فهن قادرات على إعطاء المبادرة الأولى في كل شيء، فهن القوة المحركة ولسن القوة التابعة كما كن يصورن من قبل. وهو ما دفع شو إلى استخدام مصطلح «المرأة الجديدة» ويعني بذلك أنها «ليست جديدة بالمفهوم التاريخي ولكنها حركة تعبير عن خصائص معينة في المرأة سواء عاشت هذه المرأة في الماضي أم أنها تعيش في عصرنا الحاضر»(7) ويدلل على أن «كليوباترا» شخصية نسائية عاشت في الماضي إلا أنها نمط للمرأة الجديدة، كذلك شخصية «جوديت» في تلميذ الشيطان و«جينفر» في حيرة طبيب، هن يعشن في الحاضر إلا أنهن نمط للمرأة التقليدية. انتقل تأثير أبسن وشو إلى كثير من كتاب المسرح العربي عامة والمسرح المصري خاصة حيث وجدنا عددا من كتاب المسرح يسعون إلى تصوير الشخصيات النسائية في معظم أعمالهم، إلا أنه من الحق القول إن كثيرا من هذه المسرحيات لم تنجح في تقديم النماذج الحقة للشخصية النسائية أو كما أسماها «شو» ومن جاء بعده «توفيق الحكيم» بالمرأة الجديدة.

اهتم «الحكيم» بتصوير المرأة في معظم مسرحياته، إلا أنه لم يصور المرأة الجديدة إلا في القليل من أعماله بينما جاءت باقي الشخصيات النسائية عنده نموذجا للمرأة التقليدية التي لا تتجاوز الأدوار التقليدية المتمثلة في كونها تابعة للزوج تتحرك وتنطلق من عالم الرجال لتحقق لهم النجاح، لذا فهي لا تصبح نموذجا للمرأة الجديدة التي تتخلص من تبعيتها للرجل إلا في مسرحيات مثل «أيزيس» حيث تتخطى حدود المرأة التقليدية وأدوارها المنوطة بها إلى كونها امرأة قادرة وفاعلة ومؤثرة على الأحداث، فهي لا تكتفي بمشاهدة ما يحدث لكنها تسعى وتناضل من أجل حفاظ ابنها على عرش أبيه، ومن خلال مسرحيته «السلطان الحائر» يصور المرأة القادرة على تغيير كل ما حولها، إنها الغانية التي تعدى الحكيم رسم صورتها وملامحها التقليدية ليجعلها امرأة تمسك بزمام الأمور وتطبق القانون على السلطان، إنها المرأة الجديدة المستقلة غير التابعة للرجل، إنها تخطت حدود الضعف والعجز والارتكان إلى الرجل.

إن اهتمام الكثير من كتاب المسرح المصري بالمرأة تجسد في الكثير من أعمالهم فقد صورها «صلاح عبدالصبور» في ثلاث من مسرحياته تشترك فيهن النساء بملامح ثابتة أهمها «أنهن جميعا نساء مغتصبات

عاجزات مغلوبات على أمرهن، يعشن على أمل الخلاص والتحرر والإنجاب، وإن اختلفت كل منهن وقدرتها على مواجهة مصيرها، والانتصار على مغتصبيها»(8) وعليه نستطيع أن نرصد هذه الملامح في مسرحياته «الأميرة تنتظر» و«بعد أن يموت الملك» و«ليلى والمجنون». فمن خلال مسرحيته الأولى تظهر شخصية الأميرة التي وقعت في شباك السمندل الذي سيطر عليها واغتصبها وأراد أن تؤيده وتثبته على العرش وتعود إليه بنفوذه المفقود، إلا أنها لا تتمكن وحدها من التخلص منه فيعاونها القرندل ويقتله مما يظهرها نموذجا للمرأة الضعيفة التقليدية التي لا تحقق تحررها إلا بسلطان الرجل، وكذا الحال في مسرحيته الثانية حيث تظهر شخصية الملكة متوافقة مع شخصية الأميرة في المسرحية السابقة فهي ضعيفة مغتصبة من قبل الملك، إلا أنها سرعان ما تكشف عن قوتها حين تواجه الملك بعدم وجود طفل في أحشائها فيموت وتتحرر منه، إلا أنها مع ذلك تعجز وحدها في إظهار ملامح المرأة الجديدة المستقلة عن الرجل، ذلك أن الشاعر هو القادر على إعادة ملكها المسلوب فهو الذي منحها طفلها الذي تمنته، إلا أنها مع ذلك ضعيفة وهو ما يتكرر في مسرحية «ليلى والمجنون».

أما عن ملامح شخصية المرأة عند لطفي الخولي فنستطيع أن نرصد ملامح المرأة الجديدة من خلال مسرحياته «القضية» و«الأرانب» حيث تقدم كل مسرحية نموذجا للمرأة الجديدة القادرة على تغيير مصيرها وحدها، المستقلة عن الرجل والواعية لمصيرها، فمن خلال مسرحية «القضية» يقدم المؤلف شخصية «نبيلة» ومن خلال مسرحية «الأرانب» يقدم شخصية الزوجة المحامية الواعية لما تود أن تقوله أو تفعله مما يجسد انعتاقها من عبودية الرجل وتحقيقها لحقوقها كاملة ولكن ليس عن طريق الرجل الذي يمنحها إياها، بل عن طريق قدرتها على تحقيق ذلك.

ونتعرف أيضا على ملامح الشخصيات النسائية في مسرح مصطفى محمود من خلال مسرحيته «الشيطان يسكن في بيتنا» حيث يجسد المؤلف ملامح شخصية «سونيا» التي تعي جيدا هدفها، الواعية لمصيرها، التي تنجح في تقديم صورة مستقلة للمرأة تتكرر من خلال باقي الشخصيات النسائية الأخرى.

المرأة بين مصطلحي: «المسرح النسائي» و«مسرح نصرة المرأة»
The Women Theatre & The Feminist Theatre

تناولت بعض الدراسات الحديثة قضية المرأة في المسرح من زوايا جديدة اختلفت كلية في مناهجها وطرق طرحها وأهدافها عن الرؤى التقليدية للمرأة في المسرح، ذلك أن إطلاق مصطلح مسرحي يختص بالمرأة لم يعرف كما يقول د. إبراهيم حمادة إلا منذ أواخر القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر حيث استخدم مصطلح «مسرحية

المرأة البطلة» ـ مأساة ـ She Tragedy وهو نوع من «المسرح شبه المأساوي عرف في انجلترا في أواخر القرن السابع عشر وفي القرن الثامن عشر ويدور موضوعه حول الحب، والشرف، والتضحية، في صيغة مأساوية، على أن تضطلع بالدور الرئيسي شخصية نسوية سيئة الحظ»(9) وهكذا عرف هذا المصطلح في مرحلة يسودها نوع من المسرح يطرح من خلاله الرجل ـ ولايزال ـ قضايا المرأة من منطلق رؤية الرجال لها، إلا أننا لا ندعي أن ظهور المصطلح السابق ترتب عليه نوع من الإبداع يختص بالمرأة. إن تطور العملية المسرحية في القرن العشرين تبعها ظهور مسمى جديد هو المسرح النسوي، «حيث شهد العقد الماضي ـ نقصد نهاية السبعينات وبداية الثمانينات ـ في أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية ظهور عشرات الجماعات التي تصف نفسها بعبارة المسرح النسائي، كما بدأت المؤسسات المسرحية نفسها في إعادة تشكيل أسلوب توزيع العمل وتقسيماته التقليدية، كما ازداد الاهتمام بأعمال المؤلفات والمخرجات عما كان من قبل»(10).

وهكذا أصبحنا أمام تساؤل مهم وجوهري فحواه: ما هو المصطلح الذي تناول من قبل موضوعات مسرحية تساهم المرأة فيها بنصيب كبير؟ وما هو الفارق بين المصطلحين؟ إن جميع الأعمال المسرحية السابقة منذ الإغريق وصولا إلى سبعينات القرن العشرين تندرج جميعها تحت مصطلح Women s'theatre «المسرح النسائي» غير أن جميع هذه الأعمال المسرحية التي تناولت في حيز منها قضايا المرأة لم تحقق ما يراه أصحاب المصطلح الجديد من متطلبات وتوجهات، ولعل من بين الأسباب الرئيسية لرفضهم المصطلح القديم أنه يقدم قضايا المرأة من منطلق رؤية الرجل لها دون أن يتفهم الرجل حقيقة هذه القضايا، هذا إلى جانب أن الاختلافات البيولوجية بين الرجل والمرأة تجعل نوعية الكتابة النسائية تختلف عن الكتابة الرجالية، وعليه نستطيع القول ـ من منطلق من ينادي بهذه النظرة ـ إنه من الممكن للمرأة أن تصيغ «كتابتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل سواء تعلق الأمر بالكتابة المخطوطة، أم بأشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها، فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار وجودها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام، على إظهار جسدها بشكل مغاير(11) ذلك أن أصحاب الاتجاه الجديد ـ مسرح نصرة المرأة ـ يرون أن الرجال يعبرون عن قضايا المرأة من وجهة نظرهم ويجسدون هذه القضايا على خشبة المسرح دون أن يضعوا في الحسبان خصوصية المرأة وقضاياها» وهو ما دفع الكثيرات من الكاتبات والمخرجات إلى انتهاج نهج جديد خاصة بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية، حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنها تعبير عن دونية ومحدودية بل جرى التعامل معها

كحق من حقوق المرأة في التمايز(12).
وهكذا تتضح لنا جوانب يسعى رواد «مسرح نصرة المرأة» إلى تجسيدها نظرا لعجز المسرح السائد أو حتى ما يسمى المسرح النسائي عن معالجة وتقديم قضاياهن كما يرون هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية فإن جميع المعالجات التي قدمت على المسرح منذ بداياته وصولا إلى القرن السابع عشر «تؤكد حقيقة أنه ليس هناك عدد من النصوص التي كتبت لتقدم على الخشبة بواسطة المرأة حتى القرن السابع عشر، وهو ما يؤكد الغياب الواضح للمرأة من خلال المسرح التقليدي الكلاسيكي»(13).
وعليه نرى أن رواد ومؤيدي «مسرح نصرة المرأة» Fiminist theatre أخذوا يدرسون في عدة دول في انجلترا وأمريكا وأوروبا عامة الأعمال المسرحية والأدبية التي صورت المرأة وأدركوا عجز هذه الأعمال عن تقديم صورة أمينة للمرأة وقضاياها.
إن انتشار مصطلح «مسرح نصرة المرأة» Fiminist theatre يعود إلى سبعينات القرن الماضي وبالتحديد في عام 1970 حيث «ظهر هذا المصطلح إلى الوجود تاريخيا في سياق الثقافة البريطانية ليصف أنشطة الدعاية والتحريض التي قامت بها الجماعات النسائية وبعض جماعات الشواذ احتجاجا على مسابقة ملكة جمال العالم عام 1970، وفي الاجتماعات والمظاهرات المؤيدة لإباحة الإجهاض في نفس الفترة»(14).
إن تأخر المرأة في مجال الممارسة المسرحية وصولا إلى سبعينات القرن الماضي إنما يعود إلى «التقاليد المسرحية التي وضعتها الثقافة الأبوية، في العصور الكلاسيكية، منذ القرن الخامس قبل الميلادي، وهي التقاليد التي:
1 - نفت المرأة تماما خارج العملية المسرحية، بل وأيضا خارج دائرة المشاهدين (كما يؤكد البعض بالنسبة للمسرح اليوناني القديم).
2 - طرحت صورا خيالية للمرأة لا تعبر عن واقعها المعاش في تلك العصور بل وتختزل وجودها الإنساني والجنسي كامرأة، فتحولها إلى رمز سواء كان رمزا إيجابيا أو رمزا سلبيا.
3 - أسندت أدوارها إلى ممثلين ذكور (في المسرح الإغريقي) والإليزابثي والمسرح الديني في العصور الوسطى)، يتنكرون في أثوابها، ويتحدثون بصوتها(15).
كل هذا حفز الكثير من النساء خاصة الكاتبات إلى تبني وجهة نظر جديدة مغايرة رأوا أن يطرحوها من خلال الأعمال المسرحية التي تتمتع بملامح خاصة تطرح قضايا المرأة من منطلق رؤية وقناعة كاتبات «مسرح نصرة المرأة».

مسرح نصرة المرأة
Feminist theatre

انطلقت دراسات «مسرح نصرة المرأة» من وجهة نظر محددة تتمثل في ضرورة دراسة الأعمال المسرحية الكلاسيكية دراسة نقدية واضعة مسرحيات اسخيلوس وشكسبير أساسا للتحليل والنقد، وقد وضعت هذه التحليلات قاعدتين ودورين أساسيين يصوران دور المرأة إما

بصورة أدوار إيجابية وهي التي تظهر النساء مستقلات، مفكرات، وأيضا بطلات. أو بصورة أدوار كارهة للنساء الفضليات اللواتي يصورن كشخصيات عامة متماثلة مثل الكلاب، وعرافات (ساحرات) وغاويات للرجال، وآلهه عذراوات إن هذه الأدوار تعكس وجهة نظر الكاتب أو تعكس الدور المسرحي التقليدي للمرأة(16).

من هذا المنطلق جاءت توجهات المدافعين عن «مسرح نصرة المرأة» مثلما تجيء آراء ونقاد وكتاب ومخرجي الأعمال الفنية الماركسية - مثلما يؤكد ذلك ريموند ويليامز أن لها توجهات أيديولوجية معينة، أي أنهم يسعون إلى وجهة نظر واحدة يلتزمون بها وينحازون لها، مهما اختلفت مع المعارضين لها، إلا أنهم يعبرون عن هذه النظرة من خلال وجهة نظر محددة تتضح من خلال أعمالهم المسرحية سواء مسرحيات مكتوبة أو عروض مسرحية يترجمون من خلالها وجهة النظر هذه.

وعليه سوف تواجه آراء مؤيدي «مسرح نصرة المرأة» ببعض المعارضين الذين يرون أن ما يميز هذه الأعمال النسائية الجديدة هو تحيزها المستتر لقضايا المرأة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن بعض الكتابات النسائية التي ستقدمها بث هنلي Beth Henley في الثمانينات حيث شاركت بمسرحية «جرائم القلب Crimes of the Heart 1981»، ومارشا نورمان Marssha Norman بمسرحية «الليل والأم -Night, Moth er 1983»، و«وندي واسيرشتاين Wendy Wasserstein بمسرحيتها «مذكرات هايدي -The Heidi Chron icles عام 1989» ثم تكتب الكاتبة البريطانية المعاصرة كاريل تشرشل Caryle Churchill عددا من المسرحيات منها مسرحية «طائر النورس» التي ترجمها د. محسن مصلحي إلى العربية ونشرت بمجلة المسرح المصرية (عدد 46 سبتمبر 1992) ومسرحية «النمل» التي ترجمتها عزة صليحة ونشرت بنفس المجلة وبنفس العدد، وأخيرا مسرحية «القط فينيجار Vinegar Tom» التي ترجمتها أيضا سناء صليحة ونشرت أيضا بنفس المجلة وبنفس العدد كذلك كتبت من قبل رووث ولف Rot.Woolf مسرحية «التنازل عن العرش» 1969. وأيضا كتبت فتحية العسال بعض مسرحيات للمرأة أهمها مسرحية «سجن النساء» 1993.

موضوعات مسرح نصرة المرأة

إن موضوعات مسرح نصرة المرأة ارتبطت ارتباطا قويا منذ البداية بالحركة النسائية المنظمة التي تسعى إلى نصرة المرأة في جميع المجالات، واتخذت من قضاياها قاعدة لها. وتتمثل هذه القضايا في سبعة مطالب أساسية هي:

1 - المساواة في الأجر.

2 - المساواة في فرص العمل والتعليم.

3 - إنشاء حضانات مجانية تعمل 24 ساعة يوميا.

4 - حق منع الحمل وحق الإجهاض عند الطلب.

5 - الاستقلال المالي والقانوني للمرأة.

6- إنهاء اضطهاد الشواذ من النساء وحق المرأة في تحديد ميولها وهويتها الجنسية.

7- (التحرر) من العنف الجسدي والقهر الجنسي(17).

وهكذا حددت هذه الجماعات النسائية المؤيدة لحقوق المرأة بعض الموضوعات التي ستتمحور بعض المسرحيات حولها، على أن بعضا من هذه القضايا السبعة قد عرفها بعض كتاب المسرح منذ نهايات القرن التاسع عشر وصولا إلى القرن العشرين متمثلا في آراء أبسن الذي نادى بضرورة استقلال المرأة الاقتصادية عن الرجل وبالتالي قدرتها على تحطيم القيود المادية التي تجبر المرأة على قبول بعض حالات من القهر الجنسي أو النفسي تحت وطأة العجز المادي. من ناحية ثانية استكمل «شو» هذا الطريق وأثار قضية عمل المرأة وعدد الساعات التي يجب أن تعملها وهذا يعني المساواة في الأجر وفي ساعات العمل، ترتب على ما سبق ألا تقبل المرأة أشكال القهر الأسري سواء اضطرارها إلى الزواج والاستمرار فيه رغم رفضها ذلك أو الإجبار على تقبل العنف وعدم قدرتها على الطلاق لعجزها المادي.

على أنه إذا كانت سوزان ا.باسنت ماجواير قد حددت - طبقا لمؤيدي الحركة النسائية المنظمة - قضاياها السبعة التي تتمحور حولها موضوعات «مسرح نصرة المرأة» فإن «جيل دولان» في مقالها «التناولات النسائية للسياسة والمسرح The feminist Approaches To Politics & Theatre(18) تضيف بعدا مهما يتمثل في المعالجات النسائية للسياسة في المسرح، وترى أن «مسرح نصرة المرأة» يتوجه إلى المرأة وفقا لميول سياسية ذات توجهات راديكالية مورست منذ نهايات الستينات وبدايات السبعينات في أوروبا وأمريكا» ومع «بداية التسعينات، بدأ المناخ السياسي السائد في الولايات المتحدة، خاصة في الخارج في أوروبا الشرقية، كما لو كان ملائما لإحياء فورة الستينات، فمع خروج مظاهرات الدفاع عن حق الإجهاض وحماية مرضى الإيدز إلى شوارع الولايات المتحدة، يتساءل المرء عما إذا كان المسرح النسائي - أيضا - سوف يصبح مرة أخرى ساحة للنضال السياسي»(19) وهكذا اتسمت بعض موضوعات «مسرح نصرة المرأة» بالصبغة السياسية وأصبحت قضايا الطلاق والعنف ضد المرأة وحقوقها المدنية، وحقها في الانتخاب وفي اعتلاء أعلى المناصب قضايا مسرحية أصبحت تشغل اهتمام القائمين على هذا المسرح، ولعل تطور نوعية موضوعات هذا المسرح يعود إلى تطور ونضج وعي المرأة هذا النمو الذي أصبح يصاحب نوعية جديدة من النساء لا يقلن حقوقا عن الرجال.

التقنيات الفنية «لمسرح نصرة المرأة»

إن التعرف على صيغة عمل هذه النوعية من المسارح تدفع بنا إلى السؤال عن نوعية الجمهور المستقبل، ذلك أن البعض يعتقد - وفي هذا خطأ

كبير - أن نوعية جمهور هذا المسرح ستقتصر على النساء، حيث أنه لا يمكننا تعريف هذا المسرح اعتمادا على جنس المشاهدين فندعي أن جميعهم من النساء، ذلك أن الفرقة المسرحية الثانوية المتجولة لا تقدم عروضها في الاستوديوهات الصغيرة فقط، بل تعرض أيضا في مراكز الفنون والكليات والجامعات حيث الجمهور عادة خليط من الجنسين(20) وعليه نستطيع القول إن «مسرح نصرة المرأة» مسرح يقدم قضايا المرأة، إلا أنه مسرح لا يركز فقط على كون جمهوره من النساء، من ناحية ثانية فإن كون هذا المسرح لا يقتصر على النساء معنى هذا أن اهتمامات جمهوره سواء من النساء أو الرجال يجب أن تتوحد وتتلاقى بحيث يعرض هذا المسرح علاقة الفرد رجلا كان أم امرأة بالمجتمع وسعي المسرحية إلى ضرورة إحداث التغيير في ثوابت هذه العلاقات، الأمر الذي يدفعنا إلى السؤال المنطقي وهو إذا كان مسرح بريخت بتقنياته المسرحية ومسرح أبسن وشو بتقنياته الساعية إلى التغيير - برغم أن الأول يسعى للتغيير عن طريق الثورة بينما الثاني يسعى لتحقيق التغيير عن طريق العلم - والمسرح السياسي ومسرح الشارع والمسرح التجريبي عامة إذا كانت هذه المسارح تعتمد في تقنياتها على غياب الاندماج، والسعي إلى ضرورة إعمال العقل وضرورة أن يظل المشاهد متيقظا ليتمكن من مشاهدة طرق طرح هذه القضايا والقدرة على مناقشتها، لذا كان من الطبيعي أن يعتمد «مسرح نصرة المرأة» في تقنياته على تقنيات المسارح سالفة الذكر، مع ضرورة إعادة النظر في متطلبات العرض المسرحي وفقا لتوجهات القائمين عليه، فقد حدثتنا جوليان هلتون في كتابها «نظرية العرض المسرحي» عن حقيقة مهمة لابد أن نتوقف عندها تتمثل في سعيها من خلال هذا الكتاب إلى دراسة فن الأداء وظاهرة العرض المسرحي، فلا يتناول بالتحليل عروضا بعينها وإنما ينكب على فحص الطبيعة التوليدية للعرض المسرحي(21) وهو ما نجده يتضح بعد ذلك ويأتي متوافقا مع توجهاتنا ومع توجهات «مسرح نصرة المرأة» فهذه النوعية من العروض المسرحية تتجنب كثيرا من الصور الثابتة في أذهان الجمهور عند المرأة وكيفية تصويرها، هذا إلى جانب أن هذا المسرح يتوافق من حيث توجهاته مع التجارب المسرحية التي ظهرت في القرن العشرين، تلك التجارب التي «تستمد طاقاتها وقوتها من إيمانها اليقيني الراسخ بأن المسرح يستطيع أن يحقق التغيير»(22) لذا كان من الطبيعي أن يراجع القائمون على هذا المسرح نظريات العرض المسرحي المتاحة لاستحداث نظرية مسرحية تتوافق مع توجهاتهم الفكرية والأيديولوجية.

إن المحاولات المتعددة لتحدي التقاليد المسرحية التي تسعى إلى قولبة صورة المرأة تمثل أحد التيارات المهمة في البحث عن مفهوم وتعريف لمسرح المرأة، ذلك أن خشبة المسرح لم تكتف فقط بأن تعكس الأبنية الاجتماعية التي تحصر المرأة في

الأدوار الثانوية والتابعة، بل أنها ساهمت أيضا في تكريس وترويج الصورة المثالية للمرأة باعتبارها «قطعة فنية» أو «شيئا جميلا»(23) ذلك أن التقنيات المسرحية المتعلقة بتقديم العرض المسرحي عامة و«مسرح نصرة المرأة» خاصة سوف تواجه مشاكل فنية وتقنية تمثلت في ضرورة مراجعة ما استقر في أذهان المتلقين من الجمهور عن صورة المرأة التي يزين بها المخرج خشبة المسرح بما ترتدي من ملابس تشير إلى كونها دالة تحقق للمشاهد مدلولات محددة استقرت في أحاسيسه ومشاعره منذ زمن بعيد، لذا كان من الطبيعي أن يراعى عند الإخراج ضرورة التخلص من بعض التقنيات المسرحية التي تسهم بدورها في عدم تحقق رسالة «مسرح نصرة المرأة».

ساهمت الجماعات المؤيدة «لمسرح نصرة المرأة» في أمريكا في استحداث مصطلح Coalition theatre أي المسرح الإئتلافي الذي «يضم جماعات النساء اللائي يعملن معا ليمسرحن قضاياهن التي تشمل كل النساء بألوانهن لتعكس تفاعلهن، مع حركة المرأة(24 حيث شمل هذا المسرح جميع أنواع النساء في المجتمع الأمريكي سواء البيض أو السود أو الشواذ من النساء ليشكلن معا ملمحا متميزا سينعكس ذلك ضمن أدوات وتقنيات «مسرح نصرة المرأة».

المرأة.. الممثلة

إن مناداة سو-إلين كيس Sue - Ellen Case في كتابها «النسوية والمسرح» Feminism & Theatre(25) بضرورة أن تتمتع المرأة الممثلة بلغة وشكل جديدين تختلفان عن السائد والمتعارف عليه يدعونا إلى البحث عن أدوات وتقنيات التمثيل بالنسبة للمرأة في هذا المسرح ذي التوجه الأيديولوجي وهو ما يأتي متفقا مع آراء «مشيلين وندور» في دراستها «عندما تكتب المرأة للمسرح»(26) وتثير عددا من القضايا المتعلقة «مسرح نصرة المرأة» أهمها لماذا لا نجد كاتبات نساء يكتبن مسرحيات سوى «افرا بن Aphra Behn» مقارنة مع كاتبات الروايات، من ناحية أخرى تشير مشيلين إلى قضية المرأة كممثلة وترى أن «الممثلة موزعة بين مهنتها وموهبتها الخاصة، كمؤيدة عليها أن تشتبك مع متطلبات كل مسرحية على حده والوظيفة الأيديولوجية ونعني بها اختزالها إلى مجرد الإثارة وفتنة المسرح. وتلك صورة مفارقة في حد ذاتها، إذ للوهلة الأولى يبدو وكأن الممثلة تجمع بين النموذج المطلوب للمظهر والسلوك الأنثويين (ولا يخلو الأمر من اللعب بصورة المرأة اللعوب أو الخاطئة بين الحين والحين لإذكاء الرغبة الشهوانية» وبين الإزدهار الاقتصادي بينما حقيقة الأمر أن متوسط أجور الممثلات أقل كثيرا من الممثلين في مهنة محاصرة بمعدل بطالة عال(27).

وهكذا ترتب على ذلك دعوة الكثيرات من مخرجات «مسرح نصرة المرأة» إلى ضرورة الاعتماد على قدراتهن غير الجسدية والتركيز على ملكاتهن غير الأنثوية مما يسهم في تكوين نظرية للعرض المسرحي النسائي «يعتبر وضع المرأة على خشبة المسرح فعلا سياسيا بلا جدال. فوجود امرأة داخل إطار خشبة المسرح في حين ينظر إليها المشاهدون، يحقق موقفا أيديولوجيا له معنى في علاقة المشاهد بالمشاهد- بكسر الهاء ثم بفتحها- خاصة إذا كان

جنسه مؤنثا، مما يحمل أيضا مضمونا سياسيا»(28).

إن انفعال المشاهد وجدانيا مع الممثلة على خشبة المسرح هو أمر مكمل لتحقق نظرية العرض المسرحي النسائي، ذلك أن بريخت عندما أعلن ضرورة ألا يندمج الممثل في الشخصية التي يؤديها بل عليه أن يدرك أنه يتعامل معها من الأنا الثالثة، وأنه يقظ ويدرك أنه فلان يكون قد حقق إحدى متطلبات التمثيل للشخصية المسرحية من منطلق نظرية المسرح الملحمي، وعلى الجمهور أن يظل متيقظا لما يدور. إن هذه النظرية لا يمكن أن نقرها كلية في «مسرح نصرة المرأة» ولعل في تسمية هذا المسرح ما يجيب ويرد على ذلك، لأن المسرحيات التي كتبها بريخت وقدمت على خشبة المسرح لم تنجح في تحقيق مبدأ الحيادية والانفصال الوجداني عن العرض خاصة إذا شاهدنا مدى تعاطف الجمهور مع مسرحيته « الأم شجاعة» مما دفعه إلى إعادة كتابة المسرحية «لأن شخصية الأم أثارت عطف المتفرجين حين عرضت المسرحية للمرة الأولى، لكن ذلك لم يغير من الأمر شيئا، ومازال الجمهور يتعاطف معها رغم كل محاولات بريخت ولا يملك إلا أن يشعر بالشفقة تجاهها وهي تمضي وحيدة في المشهد الأخير تجر عربتها الثقيلة خلفها(29).

إن «مسرح نصرة المرأة» يهدف أولا إلى ضرورة أن يتعاطف ويتجاوب الممثلين والمشاهدين تجاوبا يتجاوز العمل المسرحي ويمتد إلى الحياة(30) وهو ما يؤكد أهمية عنصر الممثل على خشبة المسرح الذي يأتي في المقدمة قبل الاهتمام بباقي عناصر العرض المسرحي الأخرى من إضاءة وديكور وحركة، فإذا ما أحسنت الممثلة تجسيد القضية المعروضة بعد أن اكتملت ملامح الإبداع الفكري فإن هذا يجسد ويكمل نظرية المسرح النسائي أكثر من الاهتمام بباقي عناصر الإبداع.

أثارت د. نهاد صليحة قضية مهمة تتعلق بالمرأة كممثلة أطلقت عليها «النظرة الشيزوفرينية إلى المسرح» وكان دافعها في ذلك نظرة توفيق الحكيم إلى المسرح الذي تأثر بنظرة المجتمع حوله إلى الفن حيث نظر الجميع إلى الفن على أنه صناعة للرعاع والساقطين، الأمر الذي دفعه بعد ذلك إلى كتابة أعمال مسرحية تتمتع بالصفة الأدبية بعيدا عن فنون الأداء والتشخيص» باعتبارها دنسا وصناعة الرعاع والساقطين، فكانت أهل الكهف(31) التي حرص فيها مؤلفها على الإعلاء من شأن الكلمة على حساب تجسيدها على خشبة المسرح.

إن قضية التمثيل في مصر وما أحيط بها من نظرة «شيزوفرينية» أثر بدوره على المرأة كممثلة فتحول التمثيل المحترم أو «الجاد» إلى نوع من الخطابة، وكان على الممثلة المحترمة أن تلتزم بشفرة تعبير جسدي محدودة ومقيدة ساهمت في فرضها طبيعة الأدوار المعروضة، والتي كانت تختزلها في العادة إلى فكرة أو رمز أو نمط اجتماعي(32) الأمر الذي ترتب عليه محاكاة كثير من الممثلات أساليب الرجال في الأداء

المسرحي مثلما فعلت «فاطمة رشدي» التي تشبهت بالرجال وقدمت أدوارهم وربما يعود السبب حسبما قالت د. نهاد صليحة إلى منظومة القيم الأبوية التي توارثها الرجال والتي جعلت الفن يعاني في مصر من الازدواجية والشيزوفرينية في النظرة إلى المرأة والتعامل معها، وأصبح الكباريه المكان والفضاء الوحيد الجسدي الأنثوي في مقابل فكرة المسرح المحترم الذي يقوم على الكلمة ويؤمه «ممثلون» «محترمون» و«ممثلات» «محترمات» وبين صورة الممثلة المحترمة وصورة الراقصة الخليعة، انشطر فن الأداء المسرحي وأصيب هو الآخر بالشيزوفرينية(33) وعليه استمرت نظرة المجتمع إلى المرأة وإلى جسدها كسلعة متناسين قدراتها وطاقاتها الإبداعية على التعبير وهو ما دفع القائمين على الإبداع - خاصة في الغرب - على الانقسام إلى قسمين قسم يثير أحاسيس الرجال بمواقع الفتنة في جسد المرأة وقسم آخر يرى في إمكانات المرأة الجسدية - جماعة مسرح الهامش - القدرة على التعبير والإبداع باعتباره أداة فعل وابتكار، من الممكن أن يولد دلالات ومعاني يعجز عن تفجيرها من ينظرون إلى مفاتنها وحسب.

معوقات الكتابة النسائية

تحرص مؤلفات «مسرح نصرة المرأة» على تقديم موضوعات غالبا ما تتخذ الأبعاد الأيديولوجية منهجا لها في محاولة لتحطيم نموذج المرأة التقليدية المغلوبة على أمرها التي يعتمد مخرجو العروض على طاقاتها الجسدية ومقوماتها لإثارة أحساسيس الرجال، إلى استبدال هذه الصورة بنموذج للمرأة التي تتراجع عندها صورة الأنوثة وتصبح امرأة عصرية ترتدي الجينز أو الملابس التي تفسد على الجمهور ملاحقتها وملاحقة مفاتنها الجسدية. إن قراءة النتاج المسرحي العالمي من اسخيلوس مرورا بشكسبير وأبسن وبرناردشو يؤكد دون شك أن كتاب المسرح من الرجال عبروا عن المرأة وقضاياها أحسن تعبير، وعليه ما الذي سوف تضيفه النساء عندما يكتبن عن قضاياهن، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى هناك مشكلة تعوق تقبل المرأة ككاتبة مسرحية تتمثل في القول «إن الرجل قد عبر عن المرأة على المسرح بقدرة مبدعة، أتاحت لأعظم الممثلات أن يؤدين أعظم الأدوار بداية من المآسي الإغريقية مرورا بشكسبير وبرناردشو وأن الرجال عبروا عن كل شيء يخص المرأة ولم يتركوا لها ما تضيفه إلى نطاق المسرحية(34) على أن الرأي السابق يواجه من يعارضه من النساء الكاتبات والحجة في ذلك أن هذه التناولات تمت من منطلق رؤية الرجال ككتاب مسرح لقضايا النساء ولم تصدر هذه الأعمال عن كاتبات نساء لتعبر عن وجهات نظرهن في قضاياهن.

إن نظرة الرجال إلى معالجة قضايا المرأة من خلال تراثنا المسرحي إنما هي نظرة شديدة التعقيد، «تتسم بالرجولية الأبوية

وهي كفيلة بأن تجعل النساء يعدلن من منظورها عندئذ تصبح المرأة أقدر على فهمه وفي ذات الوقت نقر بأن مسرح المستقبل الذي يضم عددا أكبر من الكاتبات المسرحيات سيتضمن بالضرورة رؤية ومفاهيم جديدة(35).

إن هذه الدعوة التي أطلقتها كاتبات مسرحيات ينتمين إلى «مسرح نصرة المرأة» قد لاقت تأييدا على المستوى العالمي والمحلي في مجال الأدب، إذ تداولت الكاتبات من النساء مصطلح «أدب المرأة» أو «الكاتبة النسائية» وهو أمر أثار نقاشا من قبل بعض المتخصصين وتساءلوا هل «يوجد فعلا أدب نسائي؟ هل تكتب المرأة بطريقة مختلفة عن تلك التي يكتب بها الرجل؟ هل يوجد وعي عند المرأة الكاتبة بأنها تستعمل لغة مختلفة؟(36)

إن الدعوة إلى أدب نسائي تتلاقى مع «مسرح نصرة المرأة» فكلاهما إبداع يركز على المرأة ولعل المعوقات التي تواجه كلاهما تكاد تتفق في التوجه، ذلك أنه من الأسباب التي يتفق عليها القائمون على هذا الإبداع هو «غياب قضية الخصوصية في الكتابة النسائية ويعود ذلك إلى عوائق معرفية وتاريخية وسياسية يمكن تلخيصها في ضعف الخطاب النقدي الذي في غالبيته يمارس من طرق الرجال والذي تحت ضغط أيديولوجية ذكورية مركزية حاول أن يناقش الكتابة النسائية من منظور معايير المساواة على حساب الخصوصية(37).

وهكذا يعتقد المهتمون بالكتابة النسائية سواء في الأدب أو المسرح أن سيطرة الرجال على الحركة المسرحية والأدبية منذ الأزل أشاع نوعا واحدا من المعالجات لا يمنح مثله للمرأة لأسباب منها عجز المرأة كقائدة خارج نطاق بيتها، وعجزها عن إقناع الحاضرين بإمكاناتها وفرض سيطرتها على شخوص أعمالها الأدبية والمسرحية تلك السيطرة التي لاتزال محل شك من قبل الكثيرين.

إن زوال معوقات الكتابة النسائية بشكل عام أمر مرجعه إلى قدرات النساء ومدى تمكنهن من إقناع الرجال أنهن لسن مثل الكائن الذي هبط على الأرض صدفة، عليه أن يصارع طوال الوقت، وفي النهاية قد لا يصل إلى حقه(38) على أن موجة التغيير التي اجتاحت العالم الغربي ووصول آثارها إلى منطقتنا العربية قد شهدت جوانبها الإيجابية الكثير من التجمعات النسائية، وإن كان هذا لم يكتمل بعد على نطاق المسرح، فلم نقرأ ونشاهد بعد عددا من الكاتبات المسرحيات العربيات يعرضن بأنفسهن قضاياهن.

النقد النسائي
Feminist Criticism

إن كون «مسرح نصرة المرأة» اتجاها دراميا جديدا يترتب عليه بطبيعة الحال أن يصحبه اتجاه نقدي جديد يسبق هذا الاتجاه، ويعاصره أو يسبقه في بعض الأحكام النقدية التي تتوافق مع بنية المسرحية النسوية فكريا وأيديولوجيا وتقنيا، ذلك أن الناقد تيري ايجلتون Terrey

Egalton أثار قضية المدخل الجديد لقراءة نصوص تؤكد دلالة وأهمية صوت المرأة وظهورها فاعلة في الإبداعات المسرحية.

إن «مسرح نصرة المرأة» كظاهرة اجتاحت إنجلترا في سبعينات القرن الماضي وانتشار هذا المصطلح بعد ذلك في بلدان أوروبا وأمريكا ساهم بدوره في بلورة اتجاه نقدي جديد، «من أراد أن يتعرف على هذا النقد الجديد، الذي أصبح يؤدي دوره بالفعل حاليا، فسوف يجده في النقد النسائي - أي المنهج الذي يطلق عليه منهج نصرة المرأة Feminist Criticism فلا يوجد مشروع نقدي آخر جاهد بمثابرة ليجمع كل هذه الأهداف المتفرقة كما فعل النقد النسائي(39) الذي يشغل فيه نقاده بالبحث وراء الإبداعات المسرحية النسائية وما تحمل من أيديولوجيات ليبرالية أو راديكالية أو مادية، ويذهب اهتمام القائمين على نظرية النقد النسائي إلى أبعد من فنون العرض، «فهي تأخذ في اعتبارها الجهاز الفكري الذي يبدع هذه الصورة للجمهور، وعلاقته ببنية الثقافة النابع منها وتقسيم السلطة فيها. أما مسائل خشبة المسرح والإضاءة والديكور والتمثيل والحركة، وكل أشكال العرض المادية فإنها تأتي في مرحلة تالية للإبداع الفكري، لتحديد شكله الفني ومعناه النهائي. كما تؤكد هذه النظرية أهمية اعتبار المتفرج بوصفه مشاركا فعليا في العرض المسرحي وفي تكون معناه(40).

وفقا لنظرية العرض المسرحي النسائية المادية تتحدد ملامح النقد النسائي الذي يعول كثيرا على المضمون الفكري وعلى التوجه الأيديولوجي فهو الذي يشغل اهتمام النقاد في محاولة للتركيز على القضايا النسائية بشتى توجهاتها الفكرية مما يجعل بعض المعارضين لهذا الاتجاه يؤكدون أن الإبداع المسرحي النسوي وكذا النقد المسرحي النسوي يحرصان على المضمون وهو ما يخشى منه تحول خشبة المسرح إلى منصة تعتليها المصلحات من النساء وتصبح الخطب والكلمات الرنانة هدفا تحرص عليه الممثلات من النساء، وهو ما يؤثر على جماليات العملية الإبداعية التي حددت منذ البداية المضمون هدفا أوليا يليه بعد ذلك مسائل خشبة المسرح، لتعول كثيرا على الجمهور المشاهد الذي أصبح شريكا فعليا في العرض المسرحي وفي تكوين معناه، دون أن تجعل منهج تجسيد هذه القضايا المهمة مرافقا لهذا الإبداع.

مصادر النقد النسائي وموقف المعارضين

لاشك أن تطور الوعي النقدي منذ بدايات الربع الأول من القرن العشرين الذي صاحب بطبيعة الحال تطور تقنيات الدراما، انعكس ذلك على المناهج النقدية السائدة، فأصبح النقد علما يمزج بين العلوم النفسية والاجتماعية وعلوم الرياضة وجانب الجبر، هذا إلى جانب تراجع المعنى الواحد والأحادي الذي ساد النظرية النقدية الأرسطية وترتب على ذلك أن اعتمدت النظرية المسرحية النسائية المادية والنقد المنتمي إليها على «آراء

ونظريات فرنسية متنوعة، متعلقة بالتحليل النفسي، مثل آراء ونظريات هيلين سيسكو Helene Cixous وجوليان كريستفيا Julia Kristeva ولوس ايريجاراي Luce Irigaray، وكذلك تعتمد على استراتيجيات ديريدا التفكيكية، وتحليل ميشيل فوكو Michel Foucault للسلطة والجنس، وعلى مراجعات جاك لاكان Jacgues Lacan للتحليل النفسي، ونظريات ما بعد البنيوية(41).

مما سبق ـ ونظرا لتعدد مصادر النقد النسائي ـ واجه النقد النسائي موجه من الرافضين والمعارضين لهذه النوعية من النقد التي تسعى فقط لحشد جميع الآراء والنظريات النقدية الفرنسية المتعددة، دون أن تبلور منهجا نقديا واحدا يقدم رؤية نقدية حاضرة ومستقبلية تترجم بحق متطلبات هذه النظرية المسرحية، ولعل ذلك تشكل نتيجة خشية أصحاب هذا الاتجاه من النساء من موجة الرفض وعدم القبول التي يتوقعنها من الرجال، لذا فإن «تنوع مصادر هذه النظرية وتعددها يمكن أن يكون قد أبعدها جدا عن التجربة النسائية الشخصية التي كان من المفترض أن تتميز بها هذه النظرية النسائية، لذلك أصبحت محل نقد من الفروع الفكرية النسائية الأخرى، ومحل سخرية في الثقافة الشعبية، مما أضعف من فعاليتها(42).

نماذج تطبيقية «لمسرح نصرة المرأة»

إذا كنا على يقين من أن «مسرح نصرة المرأة» يسعى إلى طرح مضامين جديدة في إطار وشكل مسرحي جديد يهدف بطبيعة الحال إلى استحداث نظرية للعرض المسرحي تشكل تصورا جديدا في التعامل مع المرأة، كممثلة، في أسلوب جديد يمحي الصورة التقليدية للمرأة التي يخاطبها الرجال خطابا أنثويا ويستبدله بخطاب جديد يخاطب المرأة عقليا، إذا كنا على يقين من ذلك ونوافق هذا المسرح من منطلق هذا المنظور الأيديولوجي، فإننا بطبيعة الحال نرى هذا المسرح «مسرح نصرة المرأة» يدخل في إطار التجريب على مستوى النص والعرض ـ التمثيل والإخراج ساعيا إلى طرح رؤية جديدة للعالم، في توجه فكري وتقني هدفه تأسيس مسرح جديد يخالف النظرة التقليدية الاعتيادية للمرأة، وإن بدا ثائرا رافضا مسيسا، إلا أنه بطبيعة الحال سيصل بعد فترة من التجريب والإبقاء والاستبعاد لبعض عناصره ومن ثم اكتمال ملامح هذه النوعية من المسرح الجديد.

إن قراءتنا لنصوص «كاريل تشرشل» ـ كرائدة من رواد مسرح نصرة المرأة ـ تضعنا في حيرة لوهلة، إذ سرعان ما يسيطر علينا حالة من حالات التردد والقلق من نوعية الرسالة التي تود أن تطرحها المؤلفة من خلال أعمالها وهل هي حقا طبقا لما يراه رواد النقد الحديث والمعاصر قد غيرت أدواتها ووسائلها المجسدة لرسالتها، ذلك أن الشخصية المسرحية ـ خاصة النسائية ـ التي تحملها المؤلفة برسالة تسعى إلى طرحها اعتمادا على إمكاناتها قد تغيرت ـ من منطلق نظرية مسرح

نصـرة المرأة - فـهي صـاحـبـة خطاب Discours تسـعـى إلى توصـيـله اعتمادا على كونها علامة بين علامات النص المسـرحي، وتحـمل رسـالة تسعى إلى توصيلها إلى الجـمـهـور فـتـصـبح مـرسلة لـهـذه الرسـالة والجمهور مستقبل لها، وهناك قوى تسـاعـد وتعـارض وصـول هذه الرسالة(43) وهكذا عندما نعود نقرأ أعمال الكاتبة المسرحية «تشرشل» تتـجـسـد أمـامنا المفـاهيم النقـدية الجديدة، إلا أن أعـمـالهـا هـذه تثـيـر الدهشة - كما سبق القول - فعند قراءة مـسـرحـيـة «القط فـينيـجـار» أو «الساحـرات» نجد أنها مسـرحية لا تقدم أحداثا عصرية، بل أنها مأخوذة من واقـعـة تاريخـيـة غـيـر مـحـددة الأحـداث، الزمـان هو القـرن السـابع عـشـر في انجلتـرا حـيث سـمـي هذا العصر بعصر السحر، على أن محور المسـرحـيـة ليس السـاحـرات ولا السـحـر، بل «السـيدات اللاتي اتهمن بكونهن سـاحـرات، حـيث أدركت أن السـحـر - هذا الكلام على لسـان تشرشل - إنما وجد في كل العصـور كوسيلة مقاومة للاضطهاد، إنه وهم لجأ إليه المعذبون، وأن الساحرات كن مـجـرد كبش فداء، أدركت لأول مـرة العلاقة بين الصـورة السلبية للمرأة، ومـا بين صـورة السـاحـرات في العصـور الوسطى، واكتشـفت أن كل السيدات اللواتي تمت إدانتهن في تلك الفـترة كن على هامش المجتمع، فـهن عـاجـزات فـقـيـرات وغـيـر متزوجات(44).

وهكذا تركـز هذه المسـرحـيـة على قـضـيـة المرأة وعلى طرح صـورتهـا السلبـيـة التي عـاشت بها في الماضـي وترجع المؤلفـة أسـبـاب هذه الصـورة إلى ظروف المجتمع وما عانته المرأة من الفـقـر والجـهل وعـدم الزواج، هذا إلى جانب ما كانت تتعرض له بعضـهن من صـور الإذلال والقـهـر على يد الرجـال حتى ولو كانت تعترض على زواجـهـا من شخص لا تريده.

إن هذه المسـرحـيـة لا تقدم صـورة جـديدة إيجـابيـة مـقـتـرحـة من قـبل المؤلفـة، بل هي طرح لصـورة المرأة التي كـانت، ومـا عـانته ولكن الجـديد كـمـا ترى المؤلفـة أنهـا بعـدت عن «صـورة المرأة النمـوذج لتـقـدم المرأة الحقيقية بكل مشاعرها الخفية(45) وعليـه أثارت هذه المسـرحـيـة التي قدمتها فرقـة «المونسترس رجيمانت» أي «كتيبة الرعب» النقاش حولها، هذا إلى جانب بعض أعمالها التي قدمتها قبل ذلك ومن أهمها مسرحية «النمل» The Ant ومسرحية «طائر النورس» The Sea-Gulls التي يكتنفها الكثير من الغـمـوض وعدم المبـاشـرة ولعل ذلك يعـود كـمـا يحـدد د.مـحـسـن مصـيلحي إلى «غموض نابع من اللغة ذاتهـا واخـتـيـار تشـرشـل للألفـاظ، بحيث تترك مساحة واسعة للتأويل، وهي مسـاحة تسـاوي تأويل أسـباب القـدرة الإبداعـيـة عند بعض الناس دون الآخـرين، والنص الانجليـزي الذي ترجـمـت عنه - كـلام المؤلف - يستـخـدم IT كثيرا وهو ضـمير يصح فيـه التـأنيث والتذكير والهروب من التـذكـيـر والتـأنيث في ترجمـة هذا الضمير إلى اللغة العربية مستحيل، كـان لابد إذن من تحـديد مـرجـعـيـة جنسـيـة ونوعـيـة لتلك الموهبـة التي

تتمتع بها «فاليري» بطلة المسرحية(46).

إن غموض المسرحية إنما يعود إلى غلبة النقاش على حوار الشخصيات الثلاثة - فاليري - داي - وكليف - هذا الغموض الذي لا ينجلي إلا في نهاية المسرحية التي كتبت في شكل يقربها من مسرحيات الفصل الواحد، حيث نتعرف على الحدث الرئيسي الأوحد الذي كانت تقوم به «فاليري» من قبل وهو قدرتها على تحريك مقبض صغير يحرك آلة معقدة تطلق الألعاب النارية، وهو عمل تكسبت من ورائه «داي» مكاسب كبيرة، غير أن «فاليري» تتوقف عن العمل وتتعرض للفشل وهو فشل أثار الكثير من التساؤلات لا يعرف مصدره، وهنا تتضح لنا قضية عمل المرأة كمبدعة وقدرتها على الاستمرار في الإبداع سواء كان في السيرك، أو في كتابة المسرح، لأن المؤلفة أكدت من خلال النص على عدم اهتمام «داي» كثيرا بقضية التواصل بين المبدع وجمهوره، إنما تهتم بهذا اللقاء لرفع روح «فاليري» المعنوية، لعلها تبدع أفضل فتعطي عائدا أكبر. لكن المسرحية تأخذ اتجاها مخالفا لخطة «داي».. للأسباب السابقة وغيرها، والتي سيحسبها القارئ من ثنايا النص، فضلت الميل تجاه النظر إلى موهبة «فاليري» على أنها موهبة التأليف والعرض المسرحي(47) وعليه نستطيع القول إن المؤلفة في حيرة من بطلتها، بل لعلها في حيرة من نفسها، فهي تسأل عن العقل وعن كونه مصدر طاقة المستقبل:

فاليري: أنا فقط أحرك أشياء صغيرة للغاية لمسافات صغيرة للغاية.

كليف: ولكن هذا جوهري. لابد وأنك نفسك تشعرين بذلك.

فاليري: حسنا، نعم، يجب أن أعترف بذلك.

كليف: إنها الشيء التالي للطبيعة النووية. العقل هو مصدر طاقة المستقبل.

فاليري: إنه شعور مضحك أن تكون بهذه الأهمية.

كليف: لا تدعيهم يغررون بك. المهم هو كيف تستعملينها.

فاليري: أنا لا أحب عادة أن أقولها لأنها تبدو سخيفة أو دالة على الجشع، ولكن يبدو أحيانا أن العقل يستطيع فعلا أن يحرك الجبال. أنت تفهم إنني لا أقول إن عقلي هو القادر، بل عقولا كثيرة كثيرة، لو كانت هناك عقولا كثيرة قادرة على القيام بها، وربما في المستقبل، لو كان صحيحا سابقة لزمني، لو كان هذا ما سيؤول إليه البشر أو كان باستطاعة كل إنسان حقيقة أن يقوم به أصلا(48).

وهكذا تثير المؤلفة قضية العقل إلا أنني أراها تربطه بقدراته بالمرأة، غير أنها ليست متأكدة من قدرة عقل المرأة وحدها على تحقيق المستقبل، كون أنها تعتقد أنه من الممكن لعقل المرأة - كما هو حالها وقت كتابة المسرحية - أن يسبق الزمن، غير أنها لا تتوقع إمكانية استخدام المرأة لهذه القدرات العقلية - المؤلفة وفاليري - بل أن المؤلفة ترجع القدرة العقلية إلى كونها خدعة أرادت بها فاليري أن تتظاهر بعجزها لكي تستحوذ على اهتمام الناس ويعتقدون أنها بالفعل خدعة.

إن تشرشل تقر حين انتهت من كتابة مسرحية «طيور النورس» أنها أصبحت عقيمة يساورها هذا الشك ويسيطر عليها وهو ما دفعها جاهدة لتقديم رد عملي على هذا الشك في ضمور أو انتهاء موهبتها بالمبادرة بكتابة مسرحيتين هما «المصلحون المغفلون» و«سحابة تسعة»(49) وهي تجارب مسرحية تدور في فلك التجريب على مستوى النص والعرض، فمثلا عند قراءة مسرحية «القط فينيجار» أو «الساحرات» المكونة من أحد وعشرين مشهدا مسرحيا لا تجد هذا التطور الدرامي بالمعنى التقليدي، إذ لسنا أمام نص مسرحي يعرض لقضية تتطور تطورا دراميا في خط تقليدي، بل على العكس من ذلك فكل مشهد يكاد يكون وحدة تذكرنا بكتابات بريخت المسرحية حيث يبني النص على شكل لوحات متراصة متجاورة من الممكن أن نقدم أو نؤخر في بعضها البعض.. هذا من ناحية.

من ناحية ثانية لا تلتزم المؤلفة كثيرا بالمعنى الواقعي للزمن، فمن خلال مسرحياتها - سحابة تسعة مثلا - «تلجأ المؤلفة إلى التجريب على مستوى الزمن الدرامي بإجراء أحداث الفصل الثاني بعد مائة عام من أحداث الفصل الأول على الرغم من أن الشخصيات لا تشعر إلا بمرور خمسة وعشرين عاما فقط»(50).

مما سبق نستطيع القول إن تشرشل تعتمد في طرح قضاياها النسائية على تقنيات التجريب على مستوى كتابة النص وهو ما يجعلها تتخطى البنى التقليدية للنصوص المسرحية وكذا الحال للعروض المسرحية التي تشارك الفرق المسرحية المؤدية - عن طريق ورش العمل والتدريبات - باقتراحاتها مما يجعل هدف تشرشل في «مفردات العرض المسرحي والبناء الدرامي يعود إلى رغبتها الجامحة في عرض الصدام المحزن بين الفرد والسلطة، وعرض التفاعل والاختلاط في التجربة الإنسانية الخاصة والكون الاجتماعي الأوسع»(51).

إن تشرشل تسعى من وراء هذا التجريب إلى طرح صورة جديدة للمرأة صورة لا توظف من خلالها المرأة توظيفا تقليديا زخرفيا، يجعلها دائما تابعا للرجل، علامة دالة، يتحقق مدلولها من كونها في المركز الثاني للرجل، وهو ما دفعها إلى محاولة كسر هذه الصورة التقليدية. غير أن تحقق صورة جديدة للمرأة من منطلق رؤية مؤيدي ومناصري «مسرح نصرة المرأة» لم تتحقق بعد، إذ لاتزال صورة المرأة من هذا المنطلق محل دراسة، وافتراض وهو ما يؤكد لنا حقيقة لاشك فيها تتمثل في أن «مسرح نصرة المرأة» نصا كان أو عرضا لايزال في طور التجريب ولا نستطيع أن ندعي أنه اكتمل مثل اكتمال المبادئ التي وضعتها النسوة المؤيدات لحركة «نصرة المرأة» Feminism المسمى «بالاتحاد النسائي لحركة نصرة المرأة».

مما سبق بحثه، يمكننا تلخيص الجوانب التالية في صورة المرأة بين «المسرح النسائي» و«مسرح نصرة المرأة».

1 - إن قراءة صورة المرأة في النتاج

المسرحي منذ المسرح الإغريقي وصولا إلى نهايات القرن التاسع عشر «يندرج تحت مسمى المسرح النسائي الذي صورها كتابعة للرجل، تلاحق خطاه دون أن يعني وجودها أية دلالة على الاستقلال أو القدرة على العطاء إلا من خلال تبعيتها للرجل وهذه هي الصورة السلبية التي سيطرت عليها النظرة الأحادية الرجالية.

2- تغيرت صورة المرأة في المسرح وصولا إلى أبسن وشو حيث قدمت صورة إيجابية للمرأة القادرة على العطاء، المستقلة عن الرجل اقتصاديا واجتماعيا، بل أكثر من ذلك يتشيع لها بعض الكتاب من الرجال لاستحداث مصطلح جديد هو «المرأة الجديدة» ويرفضون صورتها السابقة السلبية ويطرحون صورة إيجابية بديلة تحقق لها مكانة ووظائف اجتماعية جديدة.

3- برغم ازدهار مصطلح «نصرة المرأة» واهتمام الكثير من الكاتبات والمخرجات بقضايا المرأة وصورتها في المسرح، إلا أن رفض النظرة الرجالية السابقة لا ينسحب على كل المسرحيات السابقة للرجال.

4- سعت الكاتبات المؤيدات «لمسرح نصرة المرأة» إلى استحداث نظرة جديدة لقضاياهن النسائية تتخطى النظرة الدونية والمحدودية التي سيطرت على معالجات الرجال.

5- طرحت الكاتبات المؤيدات «لمسرح نصرة المرأة» موضوعات جديدة يراها بعض المعارضين من النساء والرجال أنها أعمال مسرحية تلازمها صفة التحيز المستتر لقضاياهن دون النظرة الموضوعية المادية، هذا إلى جانب تميزها بالصفة السياسية في طرق المعالجة.

6- إن «مسرح نصرة المرأة» لا يركز فقط على كون جمهوره من النساء أو الرجال بل يركز على ضرورة أن تتوحد وتتلاقى النظرة من أجل إحداث التغيير في ثوابت هذه العلاقات.

7- يسعى «مسرح نصرة المرأة» إلى ضرورة استحداث تقنيات فنية مسرحية تخالف ما استعرض في أذهان الناس عن صورة المرأة - كممثلة - التي كان يزين بها المخرج خشبة المسرح.

8- أكد القائمون على نظرية العرض المسرحي «لمسرح نصرة المرأة» على أهمية عنصر الممثل على خشبة المسرح الذي يأتي في الأهمية قبل الاهتمام بباقي العناصر الأخرى. وهو ما يؤكد على ضرورة نجاح الممثل - الممثلة في كسب تعاطف الجمهور ليحقق ركنا مهما في أبعاد هذه النظرية.

9- أكدت الدراسات المسرحية المعاصرة أن الكتابة النسائية تتعرض لبعض المعوقات التي تحول بين المرأة وبين نجاحها في اختراق هذا المجال خاصة ما يتعلق بضعف الخطاب النقدي عندها في ظل ممارسة رجالية لخطاب نقدي دفع النساء إلى التركيز فقط على معايير المساواة دون الاهتمام بخصوصية الخطاب النقدي.

10- واجه النقد النسائي موجة من الرفض من قبل بعض المسرحيين ودافعهم إلى ذلك أن النقد النسائي نقد أيديولوجي يذكرنا بالمؤيدين

للمسرح الاشتراكي الماركسي الذي يحرص مبدعوه على المضمون الفكري بتوجهه الأيديولوجي هدفا أوليا ثم تأتي بعد ذلك عناصر العرض المسرحي مما يخشى منه تحول خشبة المسرح إلى منصة تعتليها المصلحات من النسوة.

11 ـ يواجه النقد النسائي موجات من الرفض من قبل الفروع الفكرية النسائية الأخرى لعدم قدرته على بلورة منهج نقدي واحد يقدم رؤية نقدية حاضرة أكثر من اعتماده على مصادر نقدية عديدة، لم ينجح بعد في تحقيق متطلبات هذه النظرية المسرحية النسائية.

12 ـ لاتزال الأعمال المسرحية النسائية محدودة جدا ولم توفق بعد في اجتثاث النظرة السابقة إلى المرأة من جذورها وهو ما يقلل كثيرا من حجم النجاح المحدود الذي تحقق لفترة محدودة سرعان ما خلت الساحة المسرحية منه.

هوامش البحث

1 ـ د. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2000، ص 58 للمزيد راجع: ج مايكل والتون: المفهوم الإغريقي للمسرح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998.

2 ـ د. محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (د.ت)، ص 74 للمزيد راجع والتر كاوفمان: التراجيديا والفلسفة، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1993، ص 263.

4 ـ منهم على سبيل المثال سترندبرج وروائعه المسرحية الآنسة «جوليا» و«الأب» للمزيد راجع محمد توفيق مصطفى: مقدمة مسرحية الآنسة «جوليا» و«الأب» سلسلة المسرح العالمي، الكويت، 1970، ص 12 «حول المرأة في حياة سترندبرج».

5 ـ كامل يوسف: مقدمة مسرحية بيت الدمية لهنريك أبسن، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1979، ص 19.

6 ـ للمزيد راجع د. أحمد صقر: الشخصية النسائية في مسرح توفيق الحكيم، مجلة البيان، الكويت 2000.

7 ـ د. نبيل راغب: الاشتراكية والجب عند برناردشو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980 ص 122 ـ 123.

8 ـ فؤاد دوارة: المرأة المغتصبة في مسرحيات صلاح عبدالصبور، مجلة المسرح العدد الخامس، السنة الأولى أكتوبر، 1981، ص 39.

9 ـ د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 239.

10 ـ سوزان ا. باسنت ماجواير: نحو نظرية لمسرح المرأة، ترجمة سناء صليحة، مجلة المسرح، العدد 58 ـ سبتمبر، ص 33.

11 ـ محمد نورالدين أفاية: المرأة والكتابة، مجلة الوحدة، السنة الأولى، يونيو 1985، ص 67.

12 ـ كارمن بستاني: الرواية الفرنسية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 34، 1985، ص 122.

13 - Ellen case: Feminism & Theatre, Maemillan publishers, LTD, London, 1988, p5.
14 ـ نحو نظرية لمسرح المرأة، مرجع سبق ذكره، ص 34.
15 ـ المسرح بين الفن والحياة، مرجع سبق ذكره، ص 56ـ57.
16 - Feminism & Theatre, op. cit, p6.
17 ـ نحو نظرية لمسرح المرأة، مرجع سبق ذكره، ص 34.
18 ـ جيل دوران: التناولات النسائية للسياسة والمسرح، ترجمة نورا أمين، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد 4 شتاء، ص 233ـ234.
19 ـ المرجع السابق، ص 234.
20 ـ نحو نظرية لمسرح المرأة، مرجع سبق ذكره، ص 35.
21 ـ جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة، دار هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 13.
22 ـ المرجع السابق، ص 273.
23 ـ نحو نظرية لمسرح المرأة، مرجع سبق ذكره، ص 38.
24 - Feminism & Theatre, op. cit, p.111.
25 - I bid, p. 127.
26 ـ مشيلين وندرو: عندما تكتب المرأة للمسرح، مجلة المسرح، العدد 46، سبتمبر 1992، ص 115.
27 ـ المرجع السابق، ص 118.
28 ـ التناولات النسائية للمسرح، مرجع سبق ذكره، ص 235.
29 ـ نظرية العرض المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص 285.
30 ـ نحو نظرية لمسرح المرأة، مرجع سبق ذكره، ص 41.
31 ـ المسرح بين الفن والحياة، مرجع سبق ذكره، ص 63.
32 ـ المرجع السابق، ص 65ـ66.
33 ـ المرجع السابق، ص 67.
34 ـ عندما تكتب المرأة للمسرح، مرجع سبق ذكره، ص 119.
35 ـ المرجع السابق، ص 119.
36 ـ رشيدة بن مسعود: استراتيجية الكتابة النسائية، مجلة عالم الفكر، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر، 1991، ص 119.
37 ـ المرجع السابق، ص 126.
38 ـ عندما تكتب المرأة للمسرح، مرجع سبق ذكره، ص 119.
39 ـ نحو نظرية لمسرح المرأة، مرجع سبق ذكره، ص 44.
40 ـ التناولات النسائية للسياسة والمسرح، مرجع سبق ذكره، ص 235.
41 ـ المرجع السابق، ص 236.
42 ـ المرجع السابق، ص 236.
43 ـ للمزيد عن الشخصية المسرحية في المسرح المعاصر راجع د. سامية أسعد: الشخصية المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الرابع يناير ـ مارس 1988، ص 115 وما بعدها.
44 ـ كاريل تشرشل: كلمة كاريل تشرشل حول مسرحياتها، مجلة المسرح، العدد 46، سبتمبر، ص 140.
45 ـ المرجع السابق، 1992، ص 141.
46 ـ د. محسن مصيلحي: مشوار كاريل تشرشل واستراحة قصيرة، مجلة المسرح، العدد 46، سبتمبر 1992، ص 123.
47 ـ المرجع السابق، ص 1234.
48 ـ كاريل تشرشل: مسرحية طيور النورس، ترجمة د. محسن مصيلحي، مجلة المسرح، العدد 46، سبتمبر 1992، ص 134.
49 ـ مشوار كاريل تشرشل، مرجع سبق ذكره، ص 123.
50 ـ المرجع السابق، ص 124.
51 ـ المرجع السابق، ص 124.



المسرح العربي والمركزية الغربية

• د. خالد أمين

«ليس هناك إلى حدّ الآن مسرح عربي، وإنما هناك مسرح مكتوب باللغة العربية»
(جان هاستينغ)

«ليس المسرح العربي فنا عربيا أصيلا»
(هـ. أ. جيب)

كان المسرح العربي بالفعل مميزا بواسطة المغالطة التي تتمثل في الادعاء الأوروبي المتمركز فيما يخص انبعاث الأدب المسرحي وهيمنته. «لقد تم تحديد المسرح العربي تضافريا من الخارج»(1)، وتم تثبيته وإفراغه من محتواه فضلا عن إدراجه ضمن جدليات التنميط والتشييء المميزة للرؤية المحدقة للآخر. وضمن الاستراتيجية الصراعية للخطاب الاستعماري، تم تجريب الآخر من خلال العربي باعتباره حملا ثقيلا أكثر منه صنفا مختزلا وضعيفا. وفي الحقيقة، يقدم هذا الآخر نفسه باعتباره ذاتا متعالية، ويبرهن هومي بهابها Homi Bhabha في السياق ذاته على أنه «ليست الذات أو الآخر، وإنما غيرية الذات هي التي تكتب في طرس الهوية الاستعمارية»(2). لقد انتشرت الاستراتيجية البلاغية للنفي والإلغاء الاختزالي غالبا بواسطة المستشرقين الغربيين (الإثنوغرافيين الفرنسيين فيما يخص المغرب) لتعيين الآخر العربي بما هو آخر ثقافي حجب حضوره واستعيض عنه

بغياب ضاف وفراغ بغية تبرير التوسع المادي الاستعماري. من هنا، يفصح الغرب عن حضوره داخل وخارج الغرب في بنى وأذهان العرب المستعمرين. في هذا الصدد، تتضمن شرعنة التشيؤ والاستلاب الذاتي اختزالا ذاتيا يتمظهر إجرائيا باعتباره يشكل نسقا مفاهيميا أو ضغطا ممارسا على محاولات العرب، وضمنهم المغاربة لإبراز تجاربهم المسرحية. لقد أحدثت لحظات التشيؤ الناتجة عن الصدام مع المستعمر قطيعة بين التراث القديم والتقليد الجديد المستقى من الآخر الغربي، وتحدد دخول شكسبير وموليير.. من بين أعلام آخرين للمسرح الغربي إلى العالم العربي في لحظة القطيعة هذه. وتمثل أولى التفاعلات مع المسرح الغربي مرحلة استنساخ النموذج الأوروبي على الرغم من إمكان اعتبارها أشكالا للمقاومة من لدن المستعمر بغية قلب النموذج المهيمن للآخر المستعمر.

من هنا، كانت الذات العربية مدعوة إلى تبني التقاليد المسرحية الأوروبية المتمركزة عبر وساطة المشاريع الاستعمارية الغربية فضلا عن الفرق الزائرة (من سوريا ولبنان ومصر) دون أن تستخلص على الأقل في البدايات المبكرة ادعاءها للكونية ورغبتها في طمس البعد السياسي بتغليب البعد الجمالي، علاوة على علاقاتها الخاصة بالذات الغربية. ولعل ما يلفت النظر أكثر من غيره في هذا الخصوص هو انتشار التقاليد المشار إليها باعتبارها مظاهر من استراتيجية توسع وانتشار الغرب داخل بلدان غير غربية. إن تأثير الغرب كما يؤكد ذلك جون ماير: «هو بمثابة ثقل يرزح تحته كل الكتاب العرب الذين اختاروا الكتابة في أنماط سردية مبتدعة من قبل الغرب ومن أجل غاياته»(3). يعتبر الأدب المسرحي، إذن، من بين الأشكال الأدبية الغربية التي أثرت على المثقف العربي عموما والمغرب بخاصة على نطاق واسع. ويتم الشعور بثقل تأثير من هذا القبيل من خلال التبني العربي للأشكال التمثيلية غير المألوفة في بناه الثقافية.

لقد علل فعل التبني باعتباره وجها من أوجه الحداثة. ورغم ذلك، فإن حداثة من هذا القبيل لا تتطور باعتبارها علاقة جدلية أو محصلة استراتيجية للصراع الداخلي. لقد كانت جزءا من الرغبة الغربية في احتواء الغيرية الثقافية العربية. وقد زرعت في الجسد العربي من الخارج. وبطبيعة الحال، كرست النخبة المحلية استبطان النماذج الغربية، وقد كتب بول بولز بخصوص مسألة الإلغاء الذاتي المنجزة من لدن بعض المثقفين المغاربة: «يتحدد اعتقادي الخاص في أن شعوب الثقافات الأخرى قد محقت ليس بسبب نتاجات حضارتنا إلى حد كبير، وإنما بسبب الاختيار اللاعقلاني لنخبها المتعلمة، والكف من ثم عن أن يكونوا ذواتهم والتحول إلى غربيين»(4).

تكشف هذه الشهادة ـ الصادرة عن غربي كافح طيلة حياته من أجل أن يحرر نظرته المحدقة من أقنعة الاختلاف وآثر العيش في منفى مضاعف ـ عن عنف الحرف المجرب

من لدن المستعمرين. ولقد أنتج المشروع الاستعماري نخبة محلية تتكلم لغة المستعمر، وكانت الأشكال الأدبية الغربية إلى جانب أخرى غيرها، إذن، مستضمرة من قبل النخبة المتعلمة المستلبة سلفا والمحتواة داخل الخطاب الغربي باعتبارها أجسادا طيعة متأهبة لإعادة استنساخ النص الغربي. ومنذ سنة 1847 إلى حدود سنة 1960، لم يستطع المسرح العربي الانفلات من التيلوس الغربي المتجلي في الأجهزة الغربية للكتابة الدرامية وصناعة الفرجة. كانت النصوص الدرامية مستمدة من الترجمات والاقتباسات من موليير وشكسبير، وكانت الأشكال الجنينية للتعريب محاولات صادرة عن المشرق العربي الذي كان سباقا إلى التشبع بالمسرح الغربي بفترة طويلة. وفي السياق ذاته، كان النزوع إلى تعريف النصوص الأجنبية (النصوص المكتوبة، أو بالأحرى المعادة كتابتها، مع اللجوء إلى النص المغترب) ممارسة مشتركة، وكان ذلك تبنيا عربيا لوسيط غربي رغم محاولة العرب إسقاط ذات باطنية؛ ذلك أنه في سياق الاستقاء من النموذج الغربي، تتغير الحياة والسرود في سياق سيرورتها» (ماير، 178). لقد كانت هذه المرحلة مخصوصة بإسهامات محلية من خلال إفراط متنوع في الإلغاء الذاتي وإضفاء الغيرية على الذات. بحيث أصبحت النصوص الغربية نموذجا لكل الكتابات؛ وهنا، وجد التمركز المنطقي مجددا سبيله إلى بنينة وإعادة صياغة الكتابة الدرامية في العالم العربي. أما بالنسبة إلى الذات العربية، التي سيجت بتأثير خطاب الآخر، فإنها قبلت بالفكرة التي تقضي بعدم امتلاكها نصا دراميا يمكن عده مرجعا ذاتيا في الكتابة، يسهم في تطوير كتابة للخشبة. ولقد عبد هذا القبول الطريق أمام تفضيل الوسيط الآخر. ومن ثم، أضحى النموذج الغربي الأصل الدرامي لكل الكتابات اللاحقة، ولم تعد المحاولات العربية لإعادة تملك النموذج الغربي سوى ظلال أو زيادات سلبية لأوروبا.

وبالفعل، فإن غياب نص درامي عربي ذي مرجعية ذاتية يعتبر خدعة كبيرة تمثيلا لتأثير الرؤية الغربية المحدقة والمراقبة. وقد تأسست هاته الخدعة على النزوع المتمركز ذاته الذي مارس هيمنته على المسرح الغربي منذ العصر المسرحي الأوروبي الأول (اليونانيون في القرن 5 ق.م.)، مرورا بالمسرحيات الروحية الوسطوية والمسرحيات الأخلاقية لعصر النهضة، وشكسبير، وانتهاء بالمسرح الطبيعي في أواخر القرن التاسع عشر.. هذا التفوق المتمركز للتيلوس الدرامي على العروض المسرحية تعرض للخلخلة من لدن العديد من أعلام المسرح الغربي الحديث والمعاصر (برشت، آرتو، بيكيت، بواو، غرطوفسكي، باربا وآخرون) منذ النصف الثاني من القرن العشرين. ومنذ ذلك الحين تم تمثل العرض باعتباره نصا في حد ذاته أكثر منه ظلا سلبيا للكتابة الدرامية باعتبارها مركزا. وينبغي أن نأخذ بعين

الاعتبار أن التقاليد الفرجوية الغربية قد تمت بنينتها بواسطة التعارض الصارم بين الكتابة الدرامية والإخراج المسرحي، وأن هذا التعارض قد جلي بواسطة البنينة ذاتها للحضور أو التمثيل، الأصل والزيادة. وفي السياق ذاته، كانت التقاليد الفرجوية العربية الأصيلة مقصية من حقل المسرح في شكله الغربي، طالما أن هذه الصيغ لم تكن تتمثل الدراما باعتبارها نصا مكتوبا. وعلاوة على ذلك، فإن غياب خشبة مسرح عربية، أو بالأحرى بناية مسرحية - البناية المغلقة الشبيهة بالبناية الأوروبية - كرس القرار الغربي القاضي بأن العرب شعب من دون دراما أو مسرح.

من هنا، وارتباطا بالأبحاث الإمبريقية الغربية (التي أنجزت من لدن الإثنوغرافيين والأنثروبولوجيين الاستعماريين) فإن العرب لا يتوفرون على كتابات درامية وخشبة مسرح خاصة بهم قبل اللقاء بالآخر الغربي. ورغم ذلك، تم تملك فكرة أن ليس ثمة وجود للكتابة الدرامية في التراث العربي من لدن النخبة العربية أيضا. وكتمثيل لذلك، يعيد عبدالكريم برشيد مؤسس المسرح الاحتفالي في المغرب إنتاج الخطاب الذي تبناه العرب بغية الحديث عن ذواتهم منذ اللقاء المهين مع الآخر؛ وهذا يعني أن ذلك قد تم منذ الغزو النابليوني لمصر الذي حدث عام 1789: «فبالنسبة إلى قضية النص، يمكن أن نشير إلى حقيقة أساس في المسرح العربي هي غياب النص المؤسس، أي غياب لا وعي مسرحي في الكتابة، وهو ما يجعل الكتابة لدينا استنساخا لنص غائب، هو النص الغربي بالضرورة، وذلك عوض أن تكون إضافة حقيقية وإبداعا جديدا، (ل) هذا النص المؤسس.. كيف السبيل إلى تحقيقه وإيجاده؟»(5).

إن غياب النص المؤسس الذي يحيل إليه برشيد لم يكن غائبا قبل تبني النموذج الغربي للممارسة النصية، وإنما كان بالأحرى محجوبا ومهمشا ومطرحا لفائدة النص الغربي. ولقد دشن التفاعل العربي مع الوسيط الدرامي الغربي بواسطة الغزو النابليوني لمصر سنة 1789. وحينها، ألفى العرب أنفسهم مرغمين على اكتشاف تخلفهم في مقابل التقدم الواضح للغرب» (بدوي، 6). وقد شكل المسرح واحدا من الأدوات التي توسل بها نابليون في ادعائه استقدام الحضارة إلى مصر. ويكتب تويج محمد بكير في كتابه الموسوم: «شكسبير في العالم العربي»: «فيما يخص الفن المسرحي كما يعرفه الفرنسيون راهنا، فإنه قدم إلينا بموازاة استلزامات الحضارة الحديثة. وكان نابليون بونابرت من حمله إلى مصر بمعية البذور الأخرى لهاته الحضارة من قبيل: الطباعة والصحافة. كان ثمة رجلان للفنون الجميلة وموسيقيان لامعان ضمن بعثته العلمية، وقد قاموا بعرض المسرحيات الفرنسية في مصر لتسلية الضباط. وقد أسس الجنرال مينو مسرحا أطلق عليه اسم «مسرح الجمهورية والفنون»؛ «لكن كل ذلك رحل مع رحيل الفرنسيين.

وعلى الرغم من ذلك، لم يكن هذا الفن على الإطلاق عربيا»(6). تأسيسا على ذلك، يعيد برهان بكير إنتاج الدينامية ذاتها لحجب الاختلاف، خصوصا في زعمه بأن الدراما لم تكن عربية على الإطلاق؛ إذ يمكن للمرء أن يلاحظ الحقيقة الدالة المرتبطة بالغزو النابليوني. وبموازاة الآلة النابليونية المتسلطة، كانت ثمة أيضا أجهزة ثقافية وإيديولوجية.

لم يكن حضور ممثلين للفنون الجميلة في البعثة فقط جانبا مما نعت بمهمة التحضير، وإنما أيضا أمارة على الغزو المادي للجسد الشرقي. كانت أشكال التملك العربية للنماذج المسرحية الغربية قد دشنت سنة 1847، وهو التاريخ الدال الذي تتم الإحالة إليه دائما باعتباره نقطة انطلاق / قطيعة. وفي الوقت الذي يوجد فيه إجماع بين الأكاديميين العرب والغربيين، على حد سواء، على أن المسرحية العربية الحديثة الأولى وفق المنحى الأوروبي قد ظهرت في بيروت مع مارون النقاش، وهي (البخيل) فإن أي اهتمام أكاديمي لم يول بعد للمسرحية العربية الحديثة الأولى التي كانت قد نشرت في العالم العربي. وعنونت هاته المسرحية بـ«نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق في العراق»، وقد ألفها أبراهام دانينوس، وهو يهودي عربي من طائفة السفرديم في الجزائر. ويقدم شنويل موريه وفيليب سادكرروف في كتابهما المؤسس للمسرحيات اليهودية باللغة العربية والمعنون بـ«الإسهامات اليهودية في المسرح العربي في القرن التاسع عشر: مسرحيات من الجزائر وسوريا دراسة ونصوص» بداهة قوية في خصوص نشر مسرحية دانينوس قبل عرض النقاش لـ«البخيل»: «يبدو واضحا من خلال النصوص المنشورة هنا أن للنقاش سابقا موجودا في الغرب الأقصى للإمبراطورية العثمانية، وتحديدا في الجزائر، واسمه أبراهام دانينوس» (موريه وسادكروف، 16؛. كانت المسرحية قد نشرت في الجزائر ثم أرسلت بعد ذلك إلى عضو في الجمعية الآسيوية في باريس، وكان قد جرى ذكر مسرحية دانينوس في «الصحيفة الآسيوية» بتاريخ 17 غشت 1848 من قبل جول موهل: «قبل أن أترك الشعر العربي، يلزمني التشديد على فضول أدبي يتحدد في مسرحية عربية شعرية مسبوقة بعرض للوضعية، ولائحة لشخصيات، وفي الأخير دراما موزونة يبدو أن السيد دانينوس قد حاول من خلالها أن يقدم للعرب فرصة تذوق الفرجة والشعر المسرحيين» (موريه وسادكروف، 11-10).

تقدم مراجعة موريه دانينوس باعتباره رائدا في حقل الدراما في العالم العربي، وقد نظر إلى المسرحية باعتبارها محاولة لتحقيق الألفة بين العرب وصناعة الفرجة والشعر الدراميين. على الرغم من ذلك، فإن حقيقة كون دانينوس أبا للمسرح العربي الحديث لا يعني أن العرب لم يكونوا قدحققوا الألفة مع

فن العرض قبل ذلك. وهذا يدفعنا إلى القول إن مراجعة موريه تنهض على أساس الزعم الأوروبي المتمركز القاضي بسيادة الجنس. كانت مسرحية دانينوس قد ذكرت أيضا سنة 1850 في المجلة السنوية للأدب: «يفصح ما هو جديد كلية، فيما يتعلق بالإبداع العربي، عن حضوره في هاته المسرحية الشعرية المؤلفة من لدن السيد دانينوس، وهو مترجم بالمحكمة المدنية في الجزائر العاصمة، وهي معنونة بـ«نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق في العراق»، وهي بطبيعة الحال هجنة أفرو أوروبية وهي في جميع الأحوال متعلقة بالقصائد الدرامية القديمة» (موريه وسادكروف، 11). من هنا، اعتبرت مسرحية دانينوس بمثابة المسرحية العربية الحديثة المكتوبة بواسطة اللجوء إلى الوسيط الغربي؛ فهي هجنة أورو أفريقية بحكم أن بناءها ينتمي إلى ثقافتين مختلفتين.

يمكن للمسرحية، إذن، أن تعتبر محصلة الفضاء الثالث، وهو الفضاء الهجين للمستعمرة. وتعتبر حواراتها الموسيقية المحتكمة إلى الأبيات الشعرية باطراد إحالات غير معروفة من ألف ليلة وليلة وكشف الأسرار لعز الدين بن عبدالسلام المقدسي» (1279 / 678 بكير، 13). إن للمسرحية مرجعية محلية علاوة على احتكامها إلى وسيط غريب. وللمسرحية أيضا مقدمة، وهي لائحة من الشخصيات والإرشادات المسرحية: تتضمن المقدمة خلاصة مجملة للمسرحيات كلها، ويمكن أن تقرأ من لدن الشخص المعروف باسم الوصاف (موريه وسادكروف، 22).

وتؤكد هاته التقنية التي استمدت من التراث العربي لخيال الظل أن الممارسة النصية لدانينوس كانت تراوح بين الذات والآخر. وبين 1847 وفبراير 1848، عرض مارون النقاش (وهو تاجر لبناني مسيحي) اقتباسه العربي لبخيل موليير. ومنذ تلك اللحظة، اعتبرت مسرحية النقاش نقطة انطلاق الأدب العربي المسرحي الحديث (وفق الفهم الغربي بطبيعة الحال). على الرغم من ذلك، فإن للنقاش سابقا في الجانب الغربي من الإمبراطورية العثمانية. يستلزم هذا المعطى الجديد أن «المسرح لم يكن متمركزا، فيما تم التفكير فيه أحيانا باعتباره المراكز الثقافية للعالم العربي في القرن التاسع عشر، وأعني بها مصر وسوريا ولبنان، وخاصة بيروت» (موريه وسادكروف، 2). لقد عرضت مسرحية النقاش «البخيل» من لدن بعض أفراد عائلته وشاهدتها نخب المجتمع اللبناني - وهي طبقة صاعدة مغربة وليبرالية منبعثة، وهي بكيفية ما صورة مشوهة للبورجوازية الأوروبية المتجذرة بعمق. لقد اعترف جانب كبير من نقاد المسرح الغربيين والعرب على حد سواء، خطأ بأن «بخيل» مارون النقاش تمثل الحضور المؤسس وبداية المسرح العربي، ويعتبر مصطفى بدوي لحظة نموذجية حين يذهب إلى القول: «إن المسرح العربي الحديث مستورد من الغرب. لقد استعير مباشرة وبكيفية واعية في حدود منتصف القرن التاسع عشر

من لدن الكاتب اللبناني في بيروت، مارون النقاش، وبعد عقدين من الزمان من لدن الكاتب المصري في القاهرة يعقوب صنوع»(7).

تعتبر شهادة بدوي غير المدركة لوجود دانينوس شهادة واضحة في خصوص بدايات التبني العربي للنموذج الغربي. ورغم ذلك، كان من شأن قراءة متأنية أن تضع تجربة مارون النقاش باعتبارها علامة على البداية في العالم العربي موضع مساءلة طالما أن هاته البداية تمثل القطيعة أكثر من كونها نقطة انطلاق للتقليد المسرحي. إنها قطيعة بين مرحلة الأحداث الفرجوية المحلية التي كان من الممكن أن تضفي عليها الدينامية من الداخل، ومرحلة جديدة من التقليد والمحاكاة التي سوف تتأخر لمدة مائة سنة أو أكثر. وبطبيعة الحال، تختلف درجة التقليد من مسرحية إلى أخرى من خلال استراتيجية «التكييف»؛ ولكن الوسيط يبقى دائما غريبا. ففي مفتتح عرض «البخيل» الذي تم على خشبة مرتجلة في منزل مارون النقاش، وشوهد من لدن شخصيات مهمة، قدم كلاما دالا يعترف بالمصادر الغربية للإلهام، يصف النقاش مسرحيته بكونها «مسرحا أدبيا وذهبا أوروبيا مصاغا في الأرض العربية»(8). من ثم، وبما أن الوسيط الأوروبي، فإنه ينبغي أن تعاد نمذجته في أفق تكييفه مع الذوق العربي، وهو الذوق الموجه بواسطة العادات المحلية للأحداث الفرجوية الاحتفالية والحرة (من قبيل: الحكواتي والسامر الشعبي وخيال الظل إلخ، في المشرق، والحلقة وسيد الكتفي ولبساط وبوجلود، إلخ في المغرب. إن مسرحية النقاش الأولى، إذن، متشبعة بوصل متمركز بالنموذج الغربي باعتباره حضورا، وإن وصلا من هذا القبيل يتجلى وفقا لما يلي:

1 - إن النص اقتباس من مسرحية البخيل لموليير.

2 - كان عرض المسرحية متمثلا داخل حدود البناية الإيطالية مع مستلزماتها المصطنعة، الجدار الرابع الذي يفصل بين الخشبة والجمهور.

3 - نخبة من الجمهور الذي يعتبر سلفا متضمنا داخل النسق الغربي باعتبارها بورجوازية محلية صغيرة تدعي الحداثة(9). وتمثل حقيقة كون دانينوس يهوديا والنقاش مسيحيا وصنوع يهوديا أيضا مفتاحا مهما في سياق الفهم الكامل لهذا التبني غير الخاضع للمساءلة للنموذج الغربي الذي كان قد رفض من لدن العرب المسلمين في لقائهم الأول بالتراث اليوناني خلال حقبة الحكم العباسي. لقد كان العرب النصارى واليهود أكثر ميلا نحو الاستقاء من الغرب من إخوانهم المسلمين. وتعزى العلة في هذا الفعل إلى طبيعة الإسلام وشريعته التي تلح على الحفاظ على الهوية الإسلامية. من هنا، نتساءل: لماذا رفض العرب الدراما اليونانية في أول اتصال لهم بالآخر الغربي؟ ولماذا رضي الشعب ذاته بالوسيط الغربي بعد انصرام زمن طويل؟

الهوامش:

1- Frantz Fanon, in Alan Read (ed.), The Fact of Blackness Frantz Fanon and Visual Representation, London: Bay Press, 1996: 116.

2- Homi Bhabha, "Remembering Fanon", in Forward to Frantz Fanon, Black Skin, White Masks, London: Pluto Press, 1986: XV.

3- John Mair, Desert Songs: Western Images of Morocco and Moroccan Images os the West, Albany: State University of New York Press, 1996: 178.

4- Paul Bowles, Their Heads are Green and their Hands are Blue, New York: Ecco. 1984: VIII.

5- عبدالكريم برشيد، المقدمة، ضمن عبدالرحمن بنزيدان: أسئلة المسرح العربي، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1987، ص: 33.

6- Twaij Mohamed Baquir, Shakespeare in the Arab World, Michigan: Ann Arbor, 1973: 28.

7- M. M. Badaoui, Early Arabic Drama, 7.

في السياق ذاته، يقول فاروق عبدالوهاب: «في سنة 1948، جلب شاب من بيروت يدعى مارون النقاش المسرح الفرنسي (وإلى حد ما المسرح الإيطالي) القريب وأدخله إلى العالم العربي بواسطة كتابة وإنتاج المسرحية العربية الأولى وفق النموذج الأوروبي، وهي «البخيل» (Modern Egyptian Drama Ontology, Chicago and Minneapolis, 1974: 18). ويؤكد محمود منزلاوي أيضا أن سنة 1947 تؤشر إلى المناسبة التي قام بها مارون النقاش وبعض أفراد عائلته بإنجاز العرض في منزله الخاص» ضمن (Arabic Writing Today: Drama, Cairo, American Research Center in Eqypt, 1977: 18). ويقول محمد الخزاعي إن «فن المسرح أو بالأحرى الأدب المسرحي كما هو متمثل راهنا، كان غائبا لأمد طويل، إلى حدود سنة 1847، حيث أنجز المسرحي العربي الأول محاولة تجديدية بكتابة وإخراج مسرحية متأسسة على النموذج الأوروبي، ضمن (The Development of Early Arabic Drama 1847 - 1900: 1). إضافة إلى هؤلاء الأكاديميين المرموقين من العالم العربي الذين يؤكدون أن مسرحيةالنقاش هي المسرحية العربية الأولى، هناك مثقفون عرب آخرون يتبعون الإجماع العام حول هذا المنطلق الخاطئ.

8- Marun Al-Naqqash, quoted by Mohammed Al-Khozai, The Development of early Arabic Drama 1847 - 1900, London and New York: Longman, 1984: 23.

9- تؤشر مسرحية مارون النقاش الثانية «أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد» إلى محاولة لتخليص مسرحه من التأثير الغربي. على الرغم من ذلك، تعتبر هاته المحاولة فشلا كاملا.





التعليمية عند «بريشت»

إيقاظ الحس والوعي الجماعي

• د. وانيس باندك

يرتبط المسرح التعليمي عند بريشت (1898 - 1956) ارتباطا وثيقا بالمرحلة التاريخية وبما تحتضنه من أحداث سياسية واقتصادية وبالتالي اجتماعية فمن المعروف «ان بريشت كان قد كتب أهم مسرحياته التعليمية ما بين عامي 1929 و 1933، أي في الأعوام التي بلغ فيها المسرح الاشتراكي المبكر قمة تطوره في المانيا، ولاشك بأن هذا التطوّر لم يكن من قبيل الصدفة، بل كان انعكاساً للتطوّر التاريخي آنذاك.

فنتيجة للأوضاع الاقتصادية العالمية وما أصابها من ترد كان لابدّ أن ينعكس هذا على الوضع الثقافي بشكل عام والمسرح بشكل خاص. لقد أدركت الأوساط الامبريالية التي سعت إلى الاسراع بتقوية الفاشية - مدى تأثير الحركة الثقافية العمالية - وبشكل خاص المسرحية المرتبطة بالحركة الثورية على خلق وعي ثوري لدى الطبقة العاملة، فعملت على سد أبواب المسارح الكبرى أول الأمر في وجه كتّاب المسرح الثوريين والقريبين من المواقع البروليتارية بعد أن فشلت معهم محاولات الامتصاص الكلية وما كان هذا الفشل إلاّ نتيجة لما يعانيه المسرح البرجوازي من التسطيح الشكلي وخلو المضمون من كل قيمة وكان هذا التسطيح يتنامى بتنامي الهزات التي كانت تسبّبها الأزمة الاقتصادية للمسرح تلك الأزمة التي كانت من أقوى الأزمات التي واجهت أمريكا وأوروبا والتي أدت إلى اضطرابات هائلة في تلك الدول الصناعية، وتحديدا في المانيا إذ كانت الأزمة السياسية والاجتماعية تدنو من نقطة الانفجار وبريشت بوصفه كاتباً ملتزما كان يبحث عن الوسائل الأكثر فعالية والأكثر ملائمة التي تمكنه من استخراج مواهبه ومعارفه. وكانت المدارس ونقابات العمال والأحزاب السياسية توفر الأرضية الأكثر غنى، ومن أجل جماعات كتلك الجماعات كانت توضع المؤلفات الموسيقية التي

عُرفت باسم (الموسيقى الوظائفية والموسيقى الجماعية). في تلك الأزمة ومن الرغبة في حلّها وُلدت مسرحيات بريشت التعليمية، وهي إذ كانت تكتب من أجل الممثلين أنفسهم، كما من أجل المتفرجين كانت تمثل مرحلة بالغة الأهمية وإن تكن قابلة للنقاش من مراحل تطوره. أما دور المسرحية التعليمية فيكمن في تحريض كل هؤلاء الذين يشاركون فيها على أن يصبحوا كائنات فاعلة وكائنات مفكرة في آنٍ معاً والمبدأ الذي تقوم المسرحية عليه، هو مبدأ الممارسة الجماعية للفن التي تحمل دروسا حول بعض الأفكار الأخلاقية والسياسية، وتغوص أصول المسرحيات التعليمية بعيدا في الزمن، حتى أيام اليسوعيين، الذين كانوا يستخدمونها كأدوات للدعاية الكاثوليكية، أما في زمننا المعاصر، فإن الانطلاقة بدأت مع حركة (دونا وشنقن وبادن بادن للموسيقى الجديدة). أما اهدافها الأساسية فتكمن في:

- إثارة شعور جماعي بفضل ممارسة النشاطات الجماعية.

- ايقاظ الحس الجماعي والوعي الجماعي.

- أو كما يقول بريشت: التعليم عبر التعلّم.

وبشكل آخر، كان لابدّ من مخرج جديد والانطلاق نحو آلية تحمّل وفهم جديدين يكسران الاطار المسرحي البرجوازي السائد ونتيجة لهذا الوضع الناشىء عن تنامي حدّة الصراع الطبقي لم يجد الكتّاب الثوريون أمامهم سوى الحركة العمالية وفرق الهواة، فتوجهوا إليها وربطوا مصائرهم بمصائرها. إذ في هذا التوجه لن توجد مساومات مع الجهاز المسرحي الموجود ولكن هذا أدّى - وخاصة نتيجة فقر هذا المسرح الجديد - إلى دفع الكتّاب الثوريين نحو الملائمة بين تقنيات اعمالهم وبين الوسائل البسيطة لهذه الفرق.. والبحث عن سبل درامية جديدة تنصب الجسر بين خشبة المسرح الجديدة والجمهور الجديد.

إن البحث عن سبل درامية جديدة جعل بريشت ينطلق إلى التراث المسرحي العالمي ليستقي منه ما يناسب مسرحه الجديد ويؤدي إلى التواصل الذي يبتغيه، ومن المؤثرات الهامة التي اعتمدها المسرح التعليمي نجد مسرح «النو» الياباني والذي كان «من أهم المؤثرات على بريشت على الصعيد الفني». إذ كان يعجبه لأنه كان يقدم المسرحيات اليابانية التقليدية في حيز خال. وفيما يكون أداء الممثل مؤسلبا ووجهه مقنعاً أو خالياً من أي تعبير. أما عناصر الديكور فقليلة ولها دائما دلالة مباشرة.. هذا بينما يكون الموسيقيون وهم قليلو العدد والكورس مرئيين فوق الخشبة وصوت الممثل يتبع منحنى شاعرياً، هو بين اللغة المحكية، واللغة المغناة، والصوت يشتغل مثل آلة موسيقية، وفي بعض الأحيان كان ممثل النو يتوجه بحديثه مباشرة إلى الجمهور ويقاطعه الكورس.. أما كل حركة مسرحية فتجري على شكل طقوس وذلك ضمن نوايا تعليمية

مـحـددة. إن بإمكاننا أن ندرك بسهولة، السبب الذي جعل لذلك النوع من الدراما تأثيرا قويا على بريشت، بل بإمكاننا تقريبا أن نصل إلى حدّ القول بأن مسرحيات بريشت التعليمية ما هي إلاّ دراما من نوع النو نُقلت من القرن الرابع عشر إلى قرننا وفيها حلّت الجدلية الماركسية محل الايديولوجيا البوذية وذلك لأن العالم الذي تتموضع فيه مسرحية تعليمية ما، هو عالم العلم الحديث وأساسها الاخلاقي هو الاقتناع بأن العمل هو أفضل من الإحساس أما هدفها فهو التعليم لا الترفيه، إن تطوّر المسرحية التعليمية على يد بريشت، هو تطوّر أعماله الأخرى. أما خطها السياسي والاجتماعي فصار مع مجرى السنين، أكثر تحديداً لينتهي به الأمر إلى الخط الشيوعي الصريح.

تتوضح مرتكزات بريشت التي استند إليها وهو يقدم على هذه المرحلة بوضوح من خلال كتاباته، حيث الانطلاق من نظرته إلى المسرح على أنه الشكل الفني القادر على استيعاب أي موضوع يصبّ فيه وهو غير عاجز عن تقديم مواضيع تهمّ الطبقة الدنيا من المجتمع، ويمكن من وضع واقع هذه الطبقة على مشرحة البحث والمناقشة، لقد أراد بريشت مواضيع مختلفة لغايات مختلفة، والمسرح قادر على تحقيق تلك الرغبة ويمكن أن نجد في هذه المرحلة أنه قد اصبح البترول والتضخم الاقتصادي والحرب والصراعات الاجتماعية والعائلية والقمح وتجارة المواشي موضوعات للعرض المسرحي. إن تعامله مع المسرح في تلك الفترة العصبية من تاريخ المانيا، جعله، وهو الاشتراكي أولاً والشيوعي أخيرا ينظر إلى هذا الشكل الفني المسمّى مسرحاً، نظرة تمكنّه من توظيفه لغير غاية التسلية، بل لأكثر من غاية التسلية، وعلى الرغم من تمييزه بين هذه التسلية وبين العلم إلاّ أنه لا يراهما على حدي النقيض بحيث لا يجتمعان في عمل مسرحي.

إن بريشت لم يكن مجرّد مجرّب في هذا الفن، وإذا كان قد ارتكز على أسس تجريبية في أعماله التعليمية فإنما كان لهذه التجربة أهداف يمكن لمسها من خلال أعماله التي كُتبت في هذه المرحلة، إنها تكشف اصراره على وضع الواقع على الخشبة ومناقشته وصولا إلى الحكم بضرورة قلب هذا الواقع وتغييره ذلك أن روايته لما هو سائد من قوانين الأعراف والأخلاق إنما هو مصنوع ومكرّس لغاية واحدة تتمثّل في خدمة صانعيها. لقد فرض الحكّام على المحكومين قوانين الاخلاق والاعراف التي تعكس مصالح هؤلاء الحكام وتحافظ على امتيازاتهم وسلطاتهم حتى أضحت هذه القوانين الاخلاقية بمرور الزمن لدى الطبقات الدنيا قوانين وأعرافاً أبدية شرعية وتوارثتها الاجيال.

لذا كان لا بدّ من إعادة البناء الفكري وفي طابع تعليمي لا يقبل القوانين والأعراف والبديهيات السائدة. لقد حاول بريشت ان يعكس إمكانية تغيير هذا الواقع في كل اعماله، ويظهره على أنه قابل للتغيير، بالاضافة إلى تقديم

مفاهيم جديدة تتناسب مع مصلحة الغالبية المسحوقة في هذا المجتمع، مع التأكيد على أن المسرح قبل كل شيء هو فن وإن ما يقدمه من معرفة يجب أن لا يُلقى على المتفرج بفظاظة لا تبرير لها مباشرة ومهما بلغت كمية المعرفة العلمية التي يتضمنها العمل الفني فإن هذه المعرفة يجب أن تتحوّل إلى فن.

تعود بدايات هذا الشكل الفني المسرحي الجديد إلى مسرحية «رجل برجل» عام 1926 إذ نجد بها بوادر الاتجاهين النقديين اللذين سيهيمنان في السنوات التالية على أعمال بريشت المسرحية: نقد المجتمع البرجوازي الذي تتحول أوبرات بريشت ساحة له، ونقد المفهوم البرجوازي الفرد، الذي يمارس فيما أطلقت عليه تسمية المسرحيات التعليمية.. في تلك المسرحيات يختفي المجتمع البرجوازي مؤقتا من حقل الرؤية، بذلك يتخلى بريشت أيضا عن الفن المسرحي القائم على الاستفزاز العنيف، بدلا من ذلك يحلّ الآن السعي لعرض ما تتطلبه الجماعة من الفرد وتقديم أمثلة على السلوك الايجابي أو السلبي المأخوذة من الحالات المتنوعة من الصراع الطبقي لجمهور عمالي أو اعطاء دروس موضحة للتلاميذ في اتخاذ القرارات المناسبة للحالة، اضافة إلى ذلك تدور كل المسرحيات التعليمية تقريبا حول المشكلة، الموافقة وانخراط الفرد في التنظيم، بريشت يعتبر مفهوم الفرد وفكرة تحقيق الفرد لذاته التي تُعلّم هنا بقسوة، جزءا من الايديولوجيا البرجوازية وزعما يخفي سعي القلّة إلى السيطرة.

وترتكز المسرحية التعليمية على أشكال وأسس محددة تقريبا، فالمتتبع لتسلسل المسرحيات التعليمية يجد أن موضوع المسرحية يستمد شكله المسرحي من الموافقة خلال المواجهة بين الشخصية الفردية والجوقة. فالجوقة التي يحاسب الفرد امامها تمثل المرجع الاجتماعي وإذا كانت الجوقة تمثل في المسرحيات القصيرة الموافقة فإنها تأخذ في المسرحية التعليمية «الاجراء» أو «القرار» ملامح سياسية ملموسة كجوفة مراقبة تمثّل الحزب الشيوعي.

هذه المرحلة التعليمية كانت ضرورية لكي يتخذ مسرح بريشت الملحمي أبعاده الكاملة إذ فيما بعد امتزج نقد الفرد بنقد البنية البرجوازية. فالنقد الاجتماعي يتطلّب نقدا للفرد وهذا ينقلب بدوره إلى نقد للمجتمع بحيث لا يمكن الفصل بين الاثنين ضمن العملية الجدلية، والتي كانت الأساس والمنهج المتكامل لمسرح بريشت في قمة مسرحه «المسرح الجدلي» لذا كان المسرح التعليمي ذا أهمية في تطور اعمال بريشت وكما يقول رولان بارت عن خطاب تلك المرحلة «انه يأخذ طابع احيائي بعثي «يبني نقدا يهدف إلى الحد من حركة حتمية الاستلاب الاجتماعي» أو ابطال الايمان بهذه الحتمية» فالأمور الباطلة في هذا العالم، كالحرب والاستغلال، يمكن علاجها وزمن الشفاء يمكن ادراكه».

المراجـع:

1 ـ فريدريك أوين بريخت حياته وفنه وعصره ـ ترجمة إبراهيم العريس ـ بيروت ابن خلدون 1981.
2 ـ برتولد بريخت ـ نظرية المسرح الملحمي ـ ترجمة جميل نصيف ـ بيروت عالم المعرفة.
3 ـ فالتر هنيك ـ الدراما الحديثة في المانيا ـ ترجمة عبده عبود ـ دمشق وزارة الثقافة 1983.
4 ـ رولان بارت ـ مقالات نقدية في المسرح ـ دمشق وزارة الثقافة 1987.
5 ـ قيس الزبيدي ـ مسرح التغيير ـ مقالات (اختيار ومراجعة) ـ دار ابن رشد 1983.
6 ـ عدنان رشيد ـ مسرح بريشت ـ بيروت ـ دار النهضة العربية 1988.
7 ـ مجلة المسرح والسينما ـ العدد/ 85/1968 ـ القاهرة.





الوظيفة السيميائية للممثل في العرض المسرحي:

من الجسد المحاكي إلى الجسد العارف

د. محمد العماري

يعد الممثل عنصرا جوهريا لا غنى عنه في العرض المسرحي . فقد يوجد عرض بدون مؤلف أو مخرج أو تقنيين، لكن لا وجود لعرض بدون ممثل. وحتى في العروض التي تعرض فيها الدمى، شأن مسرح الدمى، أو الظلال، في مسرح الظل، فإنه يحضر بصوته على الأقل. فالممثل إذن هو عماد العرض المسرحي، وضامن وحدته وتلاحمه.

وبمجرد ما يعتلي الممثل الخشبة، يتحول إلى علامة. بل يصبح منتجا للعلامات وحاملا لها؛ يؤلف بينها، ويجمع شتاتها، ويحولها إلى خطاب له معنى ودلالة. فهو كما يقول «فلتروتسكي» (veltrotsky) وحدة دينامية تحول كل ما يحيط بها إلى علامات، تجذبها إليها وتركزها حول ذاتها. ومبعث هذه الأهمية التي يحظى بها الممثل في العرض المسرحي هو دوره المركزي في الربط بين مختلف مكوناته، والتنسيق بين المساهمين في إنجازه. وهذا أمر واضح في خطاطة التواصل المسرحي:

المؤلف ← المخرج ← التقنيون: مصمم الأزياء، مهندس الإنارة، المسؤول عن السينوغرافيا.. الخ

↓

المتلقى / الجمهور ← الدور/ الشخصية ← الإنسان / الممثل

خطاطة التواصل المسرحي

تبرز هذه الخطاطة الموقع المفصلي للممثل في العرض. فهو يقع في نقطة التقاطع بين سلسلتين: سلسلة الإعداد، التي تتضمن مشفري الرسالة المسرحية؛ وسلسلة الإنجاز التي يظهر فيها وكأن الممثل هو المرسل الوحيد، لأن المرسلين السابقين لايظهرون على الخشبة. معنى هذا أن الممثل يقوم بدور الوساطة بين أقطاب التواصل المسرحي. وهي وساطة واعية وفاعله ومبدعه (2)، لأنها تتطلب القدرة على التركيب وإعادة التشفير. وليس بمقدور أي كان أن يقوم بهذه الوساطة، وإلا لكان كل الناس ممثلين، ولما عد الممثل فنانا. فالتمثيل يتطلب «موهبة» ومؤهلات ذاتية ووظيفية، لعل أهمها القدرة على الإبداع من خلال «لغات الجسد»، والوصول فيها إلى مراتب البلاغة والبيان. وهو أمر لا ينال إلا بالدربة والمران، وبشحذ الذاكرة الحسية والشعورية.

هكذا نخلص إلى أن الممثل يقع في صميم الظاهرة المسرحية. فهو صلة الوصل بين النص الدرامي ونص الإخراج والجمهور. ومن ثم وجب أن يكون هو المدخل الضروري لأي دراسة سيميائية للعرض المسرحي.

إن أهم وظيفة يضطلع بها الممثل في العرض هي تشخيص الدرامية، وعرضها أمام الجمهور، وقد اختلفت أساليب التشخيص وخلفياته الجمالية والأيديولوجية من عصر لآخر، ومن مدرسة لأخرى، ويمكن التمييز عموما بين ثلاث مراحل توازيها ثلاثة أساليب مختلفة، وهي:

- المرحلة الإغريقية القديمة، وكان التمثيل يقوم فيها على المواضعة، أي كانت هناك شفرة مشتركة بين الممثل والمتفرج تجعل إيماءة أو حركة أو لباسا.. تدل مباشرة على حالة أو شعور أو فعل من حالات ومشاعر وأفعال الشخصية.

- وتتزامن المرحلة الثانية مع صعود البورجوازية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بأوروبا؛ وفيها كان التشخيص يقوم على المحاكاة السيكولوجية والتوهيم. بمعنى أن الممثل يحاول الاندماج في الشخصية، حتى يتهيأ للمتفرج أنه أمام مشاهد واقعية منتزعة من حياته اليومية؛ فيتجاوب بالتماهي مع الشخصية، وقد بلغ هذا التصور ذروته مع المخرج الروسي «ستانيسلافسكي» (Stanislavsky).

- أما المرحلة الثالثة فمثلها عدد من المخرجين الطليعين أمثال «برتولد بريخت» (B. Breecht) و«أنتونان أرطو» (A.Artaud) و «جيرزي كروتوفسكي» (J.Grotovsky) وغيرهم. وقد ألح هؤلاء - ومن منظورات جمالية وإيديولوجية متباينة - على ضرورة تجاوز التوهيم والمحاكاة السيكولوجية، والنظر إلى الممثل باعتباره عارضا (performer) أشبه ما يكون بالراقص (3).

وإذا كان أسلوب المرحلة الأولى قد اندثر في المسرح العربي منذ القديم، فإن الأسلوبين الثاني والثالث مازالا قائمين إلى اليوم، وهو ما يجعلنا نقصر الحديث عليهما فقط.

١. حول سيميائيات الجسد:

إن ملاحظة الجسد وسلوكاته في الحياة الاجتماعية، ودوره في علاقات الإنتاج والتبادل القائمة في المجتمع، توضح أنه يشكل أداة توظفها أنسقة علاماتية متعددة ومتباينة: علامات اللغة في علاقاتها بالصوت وبالعناصر النغمية، العلامات الإيمائية والسلوكية، الأوضاع الجسدية، علامات الزينة، علامات اللباس، العلامات الخارجية التي تشير إلى الشرط الاجتماعي، العلامات ذات الدلالة القانونية والمؤسسية، العلامات الفنية التي يمكن أن يحملها الجسد كالأوشام... فالجسد إذن يقع في منطقة التقاطع بين العديد من الشبكات العلاماتية التي تحدده، وتحوله إلى مادة بصرية أو سمعية أو شمية دالة... والسؤال الذي يطرح هو: كيف السبيل إلى تنظيم هذا الحقل السيميائي الشاسع الذي يعدم التجانس؟ هل بالإمكان بناء نسق من العلامات الجسدية، مؤلف من عدد محصور من الوحدات، وخاضع لمجموعة مضبوطة من القواعد التأليفية، تتحكم في إنتاج مختلف الملفوظات التي ينشئها الجسد؟ ألا تحيل سيميائيات الجسد على نسق أحادي البعد - بتعبير «بينفينست» - ، يملك دوالا بدون مدلولات - مثلما هو الشأن بالنسبة للجسد الطقوسي rituel - أو يملك بالمقابل مدلولات بدون دوال، شأن الجسد الراقص؟ بل يمكن المضي بعيدا، والتساؤل عما إذا كان بالإمكان التخلي عن مفهوم العلامة في الحديث عن دلالة الجسد؟ ألا يشكل فرض مفهوم العلامة على الدلالة الجسدية فرضا لخطابات نظرية اختزالية على الجسد، تقوم على تصورات فلسفية مثالية؟ وإذا كان القاسم المشترك بين كل أنسقة الدلالة هو قيامها على علامات، ألا يمكن تصور دلالة تستغني عن مفهوم العلامة، وعن مفهوم الوحدة الدلالية؟

إن الجسد لا يصبح علامة إلا إذا اخترقته المقصديات الدلالية. وتنبغي الإشارة إلى أن هذه المقصديات ليست منسجمة ومتراتبة بالضرورة، وأنها ليست واعية وإرادية دائما، تستهدف متلقيا بالضرورة، وتستجيب لانتظاراته وتوقعاته. فهي، وإن كانت دالة، فإنها لا تندرج دائما في مشروع تواصلي واع بين مرسل ومتلق، وفي هذا الإطار يمكن طرح قضية العلامات الطبيعية الصادرة عن الجسد.

إن كل هذه القضايا تصب في إشكالية نظرية ومنهجية كبرى هي: هل ينبغي أن تستلهم سيميائيات الجسد النموذج اللساني، فتستعير مفاهيمه وإجراءاته المنهجية؟ أم عليها أن تصوغ مفاهيمها وإجراءاتها الخاصة، تبعا لخصوصية موضوعها؟

الواقع أن استفادة سيميائيات الجسد من اللسانيات أمر محتوم، بحكم تقدم البحث اللساني، وبخاصة في الإحاطة بموضوعه. فبإمكان سيميائيات الجسد أن تستعير من

اللسانيات مثلا مفاهيم عامة، كمفهوم العلامة ومفهوم مستويات التحليل ومفهوم النسق.. وهي مفاهيم غدت اليوم أدخل في مجال السيميائيات العامة منها في اللسانيات. أما استنساخ النموذج اللساني، فلن يؤدي إلا إلى إعاقة البحث السيميائي في مجال الجسد. فالبحث في الدلالة الجسدية عن تمفصل مزدوج، أو عن وحدة دلالية دنيا، من شأنه أن يزج بسيميائيات الجسد في طريق مسدود. ولعل هذا هو ما جعل بعض الباحثين يفتحون البحث في سيميائيات الجسد على حقول معرفية مجاورة كالأنثروبولوجيا والإثنولوجيا والسوسيولوجيا وعلم النفس..(4).

2. أنساق التعبير الجسدي:

يستعمل الإنسان أنساقا علامتية كثيرة في التواصل، تختلف من حيث طبيعتها وتركيبها وقدرتها على التعبير والتبليغ... وتحظى اللغة الطبيعية و«لغات الجسد» بأهمية خاصة داخل هذه الأنساق، إذ تشكل الوسيلة الأكثر تداولا في التواصل الإنساني. وإذا كانت اللغة الطبيعية هي الأنسب للتعبير المنطقي ونقل المعلومات والحقائق حول العالم، فإن «لغات الجسد» هي الأكثر ملاءمة للتعبير عن الحاجات النفسية والمشاعر والانفعالات والاتجاهات.. ومن ثم فهي تعكس التفاعلات اللاشعورية بين المتخاطبين أثناء التواصل...

و«للغات» الجسد جذور عميقة في التاريخ البيولوجي للإنسان. ذلك بأن كثيرا منها أشبه ما يكون بالاستجابات الغريزية اللاشعورية، وقد تفطن لهذا الأمر علماء الأحياء منذ وقت مبكر. فقد لاحظ «تشارلز داروين» في مؤلفه الشهير «التعبير عن الانفعالات عند الإنسان والحيوان» (The expression of emotion in man and animals) الصادر سنة 1872 أن الكثير من تعبيراتنا الانفعالية يمكن استشفافها من نزعاتنا السلوكية. فشد الأسنان شدا محكما وقبض اليد يدلان على استعداد واضح للاشتباك والقتال؛ وبذلك فهما يدلان على الغضب. وشبيه بهذا التكشير؛ فهو مستمد من الاستعداد للعض والتمزيق، ومن ثم فهو إشارة بدائية دالة على التهديد والترهيب... ويعبر عن الاضطراب والقلق بالحركات العصبية غير المستقرة... وهي تعكس حاجة الجسم إلى الاستثارة العامة، وإلى التيقظ، للبحث عن حل لمشكل مطروح... (5) ولعل هذا هو ما يفرض الاهتمام بهذه الأنساق العلامتية في دراسة فنون الأداء، ومن ضمنها الفن المسرحي.

يحظى جسد الممثل في العرض المسرحي بأهمية خاصة. فإضافة إلى حضوره الملموس على الخشبة، فهو يشتغل باعتباره علامة، بل يصبح أداة لإنتاج علامات منوعة ومختلفة، بفضل مظهره الخارجي، وحركاته وسكناته... وقد جعل بعضهم هذا الحضور المادي للجسد سمة مميزة

للفرجة المسرحية. فإذا كانت بعض الأشكال المسرحية تستطيع الاستغناء عن الكلام (شأن البانتوميم)، فليس هناك نوع مسرحي يستطيع الاستغناء عن جسد الممثل. فحتى المسرح الإذاعي كثيرا ما يحتاج إلى تقديم معلومات وبيانات حول السمات الجسدية للشخصيات، وحول حركاتها وإيماءاتها...

3- جسد الممثل باعتباره علامة: من المحاكاة إلى العرض

يشكل جسد الممثل - شأنه في ذلك شأن أشياء العالم الطبيعي - علامة، حتى قبل دخوله لخشبة المسرح .فهو يستطيع أن ينتج انزياحات اختلافية دالة تنبثق منها الدلالة، سواء أنظر إليه باعتباره كتله ثابتة، أم باعتباره جهازا متحركا (5). وتتضاعف هذه القدرة الدلالية للجسد في المسرح، إذ إنها تفيض منه لتغمر كل ما يحيط به من أشياء على الخشبة. بمعنى أن جسد الممثل «يسميء» كل ما يوجد حوله، كما أثبت ذلك نقاد مدرسة Prague في عقد الثلاثينيات من القرن العشرين.

فعندما يدخل الجسد إلى المسرح يصبح جسدا ممسرحا (Theatralise) وتختلف كيفية مسرحته هذه تبعا للجمالية المعتمدة في العرض المسرحي. ويمكن التمييز عموما - في المسرح الغربي الحديث - بين توظيفين متباينين للجسد، تناسبهما نظريتان جماليتان. فهناك من جانب الجسد المحاكي القائم على نظرية التوهيم كما صاغها «ديدور» في القرن الثامن عشر في كتابه الشهير «مفارقة الممثل » (Le paradoxe sur le comedien)، وطورها المخرج الروسي «ستانسلافسكي». وهناك من جانب آخر نظرية الجسد الراقص أو العارض (Performer)، كما نظر لها مخرجون طليعيون أمثال «برتولد بريخت» و«أنتونان أرطو» و«جيرزي كروتوفسكي» وغيرهم.

3-1- الجسد المحاكي:

يقوم هذا التصور على اعتبار الجسد - بهيئاته وحركاته وإيماءاته وأوضاعه - دالا المدلول خفي هو مشاعر النفس وانفعالاتها المختلفة. فكل انفعال يناسبه تعبير جسدي خاص وسحنة محددة؛ أي أن هناك علاقة آلية بين حركات النفس وتعابير الجسد. وليست هذه العلاقة اعتباطية، بل سببية وحتمية؛ لأن الانفعال يولد التعبير، والعكس بالعكس (7). ومادام الأمر كذلك، فلكي ينتج الممثل التعبير (الدال) المناسب، يتحتم عليه تمثل الإحساس بالانفعال (المدلول) الذي يوازيه، أي الاندماج في الشخصية التي يريد تشخيصها، والشعور بما تشعر به، وكلما كان هذا الاندماج ناجحا، إلا وتوفق الممثل في السيطرة على جسده، وتطويعه لغاية التواصل، وتحويله إلى علامة فنية (مقصودة).
إن الأمر يتعلق إذن بوجود شفرة

قارة تضمن التناسب بين الانفعالات والتعابير الجسدية، ليس أمام الممثل إلا استيعاب علاماتها. لكن ما هي الخلفيات التي تتأسس عليها هذه الشفرة؟

إن أول خلفية تقوم عليها هذه الشفرة هي التسليم بإمكانية معرفة دواخل النفس الإنسانية، والخلفية الثانية هي إجماع الناس على هذه المعرفة. وتتجلى الخلفية الثالثة في التسليم بانعكاس النفس على الجسد بكيفية آلية (8) وليس بخاف ما تعرضت له هذه الاعتقادات من هزات عنيفة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لاسيما بعد شيوع أفكار «فرويد» (S. Freud) وتصوراته حول النفس الإنسانية. وبهذا بدأت الشفرة انفعال/ تعبير تفقد مصداقيتها، وبدأ التساؤل حول الشروط والمبادئ التي تسمح لجسد الممثل بالدلالة في السياق المسرحي.

2.3 ـ الجسد العارض:

انطلاقا مما سبق، بدأ الجسد في العرض المسرحي مع مطلع القرن العشرين يستقيل شيئا فشيئا من خدمة الإيهام، ويتخلص من سلطة المحاكاة وهيمنة النص والحوار. ولم يعد مجرد دال يبلغ محتوى سيكولوجيا أو خلقيا، بل أصبح علامة تدل على ذاتها بالمقام الأول. يقول «كروتوفسكي» في هذا الصدد: «على الممثل ألا يستعمل جسده ليبلور حركة روحية أو نفسية، بل عليه أن ينجز هذه الحركة بجسده. وفي هذه الحالة تغدو الحركات مبدعة وأصيلة. أما تمارين الممثل، فإنها تنحصر في إنتاج انفعالات (أو أحاسيس) انطلاقا من مهارة الجسد وحسن تدبيره» (9).

فبعدما كان الممثل في المسرح الكلاسيكي البورجوازي يلعب وظيفة مرجعية بالأساس، أصبح في العروض الحداثية يلعب «وظيفة استعراضية» (Performant function) (10). ولا يعني هذا أن الممثل الكلاسيكي لم يكن يلعب هذه الوظيفة، وأن الممثل الحداثي قد تخلى نهائيا عن الوظيفة المرجعية، بل يتعلق الأمر فقط بالتغليب والهيمنة.

فالوظيفة الاستعراضية في المسرح الكلاسيكي كانت حاضرة، لكنها كانت مقموعة ومضطهدة لصالح التوهيم والرغبة في خلق أثر الواقع (L'effet du reel). لكن بمجرد ما يزول الرقيب ـ أي حين يفشل اندماج المتفرج في حكاية المسرحية وتماهيه مع شخصياتها ـ تطفو هذه الوظيفة على السطح، وتعلن عن تمردها. يقول «جان آلتير» (J.Alter): «عندما ننظر إلى العلامة الإنسانية التي تقوم مقام «هاملت» (Hamlet) على الخشبة، فإننا ننظر إليها باعتبارها ممثلا يؤدي دورا، أو باعتبارها شخصا اسمه «لورانس أوليفيير» (Lowernce Olivier) وستختلف الوظيفة الاستعراضية اختلافا كبيرا بناء على اختيارنا، لنتأمل الممثل أولا. إنه يبدو لنا ـ وهو يمثل ـ عبارة عن مجموعة من الإيماءات والأوضاع الجسدية

والتنغيمات، التي نتعرفها باعتبارها تخدم الوظيفة المرجعية. على أننا - بالمقابل - لا ندركها كذلك، أي باعتبارها إيماءات وأوضاعا جسدية وتنغيمات، إلا عندما تفشل في أداء هذه الوظيفة، أي عندما تفقد الصلة بالمرجع لسبب من الأسباب، فنعود إلى دوال الخشبة، ولاسيما إلى الممثل الشاخص أمامنا في الآن هنا» (11).

ولعل ما يؤكد قيام الممثل بهذه الوظيفة حتى في المسرح الكلاسيكي، هو أننا نستطيع الحكم على طريقته في الأداء، وتقويمها انطلاقا من معايير تحصلت لدينا شيئا فشيئا، ونحن نتابع العروض المسرحية - وحتى السينمائية - ولعل هذه الوظيفة الاستعراضية أو الإنجازية هي التي توفر للممثل سبل النجاح والشهرة. وتغذي الشهرة بدورها تلك الوظيفة (لنتأمل مثلا توظيف الممثلين في الإشهار والدعاية، شأنهم في ذلك شأن الأبطال الرياضيين).

إن الممثل يجلب معه إلى الخشبة مجموعة من العلامات المرتبطة بكينونته الخاصة، والمتجذرة في وجود الجسدي، ويظهر هذا الأمر بوضوح في الممارسات المسرحية القائمة على النجومية. فالممثل النجم يمارس على الجمهور جاذبية خاصة، فيضيف للعرض دلالات إضافية من قبيل «الشهرة» و«البراعة» في الأداء... ويمكن أن تصل هذه الجاذبية أحيانا إلى ا لكاريزمية» ((charisme، بحيث ترى أفرادا من الجمهور يصرخون في نشوة عند رؤيته إلى درجة الإغماء، وتعتمد «قوة الحضور» هذه على الصفات الذاتية للممثل، كالجاذبية الجنسية - مارلين مونرو مثلا -، أو بناء الجسم - أرنولد شوارزينغر مثلا - أو الثقة الفائقة بالنفس - همفري بوجارت - أو جمال الصوت - بافاروتي -، وكما تؤدي «الكاريزمية» إلى الشهيرة، فإن الشهرة بدورها تؤدي إلى «الكاريزمية» (12).

ولايخفي أن كثيرا من المتفرجين يرتادون قاعات العرض المسرحي ليس بغرض استهلاك حكاية، وإنما لرؤية ممثلهم أو ممثلتهم المفضلة. فهم يشبعون من خلاله أو من خلالها متعة جمالية أو استيهامات جنسية أو فضولا.. (13) بل إن بعض المتفرجين يشترطون في ممثلهم المفضل صفات جمالية جسدية تستجيب لأذواقهم - ولا يتوانى المخرجون في الاستجابة لهذه الرغبة. ويبدو هذا بوضوح في مجال السينما.

وجماع القول، إن جسد الممثل في العرض المسرحي ليس دالا لمدلول تخييلي وحسب، بل هو وجود مادي شاخص على الخشبة، يلفت النظر بحضوره وإيماءاته وحركاته وصوته؛ ويمارس على المتفرج جاذبية خاصة؛ ويلعب وظيفة استعراضية ظاهرة؛ كما هو الأمر في المسرح الطليعي، أو خفية، مثلما هو الشأن في المسرحين الكلاسيكي والبورجوازي، تحقق للمتفرج لذة لا تقل أهمية عن لذة التخييل، سماها الناقد البريطاني «مارتن اسلن» M.Esslin بـ«الأثر الإيروتيكي» (14).

الهوامش:

1 – D'apres E. stone - G. Savona - Theatre as sign system - Routledge - LONDON and NEW YORK - 1991 - p.102.

2 - Dominique Chateau - Notes sur la fonction semiotique de l'acteur - Degres N 30 - p.4.

3 - E.Astone - G.Savona - Theatre as sign system - (op.cit) - p. 46/47.

4ـ ينظر على سبيل المثال:

Divid Le Breton - Sociologie – du corps - Coll. Que sais je? Paris - PUF - 1995.

- M.Bernard-l'expressivite du corps-La recherche en danse - Paris - Sorbonne (Paris IV) - lere ed. 1976.

5ـ سيكولوجية فنون الأداء ـ جلين ويلسون ـ ترجمة شاكر عبد الحميد ـ كتاب عالم المعرفة عدد 258 يونيو 2000 ـ ص169.

6 – A.J. Greimas. Condition d'une semiotique du monde naturel - in Du sens - Paris - Seuil - 1970 - p. 57.

7 - Franco Ruffini - Pour une semiologie concrete de l'acteur - in Degres N 30 - p. 8.

8 - Franco Ruffini - Pour une semiologie concrete de l'acteur. (op.cit) - p. 9.

9ـ أخذ عن الدكتور حسن المنيعيك الجسد في المسرح (إعداد وترجمة) ـ مطبعة (سندي) ط 1 ـ مكناس، المغرب 1996 ـ 14.

10 – J. Alter - Performance and Performance - in - Degres N 30 - Bruxelles - p. 9.

11 - J. Alter - Performance and performance - (op.cit) - p. 9.

12ـ جلين ويلسون سيكولوجية فنون الأداء ـ مرجع مذكور ـ ص 102.

13 – J. Alter - Performance and Performance - (op.cit) - p. 11.

14 - M.Esslin - The field of Drama - Methuen Drama - Great Britain 1987 - p. 60.

ثبت المطلحات:

ـ تمفصل مزدوج
ـ دال
ـ سمياة
ـ شفرة / تشفير
ـ علامة
ـ متراتبة
ـ مدلول
ـ ملفوظ
ـ مواضعة

double articulation
signifiant
semiotisation
Code/codification
signe
hierarchique
signifie
Enonce
convention



خلق شخصيات مسرحية فاعلة

بقلم: ديفيد كوبلين. ترجمة: نازك ضمرة

(أعظم شيء عليك تذكره عن الحوار هو قدرتك على فعل الكثير بالقليل القليل جدا)

إن أحد أهم المكافآت في كتابة المسرحية تكمن في نحت ممثلين يبقون في الذاكرة أحب تلك اللحظات الرائعة في المسرح حين تشاهد الممثلين الذين اخترعتهم يبدؤون في تطوير خصوصيات ما تخيلتها قط لهم، يتغيرون بأساليب تجعلهم وكأنهم مستقلون تماما أي يخلقون أنفسهم. ومع هذا لا نضمن مثل تلك اللحظات إلا أننا نستطيع أن نهيئ الجو لهم باختيار تلك التقنيات التي تميزهم والتي تساعدك على التقدم سريعا في بث الأرواح في الأفراد المتباينين في مخيلتك.

فكيف تفعل ذلك؟ دعنا ننظر إلى ثلاثة شروط لخلق شخصية ما وهي: الكلام الشفاهي وغير الشفاهي وكل ما له علاقة بالموقف، ولخلق عالم درامي (مسرحي) عليك أن تكشف أقنعته. يستطيع الروائي أو الكاتب المسرحي وصف الأفراد مطولا، ليخبرنا من يكونون وماذا يشبهون، ماذا يفكرون أو يحسون، ولدرجة ما ماذا علينا أن نحس نحوهم، لكن على شخصيات المسرحية إزالة الأقنعة عن وجوههم وبسرعة. الممثلون يكشفون من يكونون خلال سلوكهم المسرحي أو من كلماتهم أو تفاعلهم مع الممثلين الآخرين ويحدث ذلك حتى في لحظات صمتهم الاستراتيجية، أو حضورهم أو غيابهم بإحساس معين. أو بقلق الممثلين على بعضهم، مثل ذلك التعليق يكون صادقا وبعضه لا يكون كذلك وجزء من دور الحضور وجزء من استمتاعهم هو معرفة من يكون من.

وبما أن المسرحيات تكون مضغوطة في الزمان والمكان فالقليل يجب أن يعني الكثير لدرجة تستطيع رسم شخصية شخص بسطور قليلة من الحوار أو بعدد قليل من الحركات وستكون أنت سيد الاقتصاد الدرامي. ففي معظم المسرحيات الناجحة فإن مثل هذا الاقتصاد يفضح الشخصية والعالم المحيط بها بمسرحة مضمنة. فالحوار هو وسائل اتصال في المسرح، وأول

شيء يجب تذكره عن الحوار أنك تستطيع أن تفعل الكثير جدا بالشيء القليل، وعلى سبيل المثال خذ كوميدية توم ستوبارد المثيرة وعنوانها (ترافيستيز وكلمة Traves-ties تعني قلب الأشياء الجدية إلى صور هزلية) فعند نقطة في المسرحية يأتي الذكر على ثورة اجتماعية عالمية مرموقة فشخصية من موظفي السفارة البريطانية المخضرمين تتساءل «ثورة اجتماعية؟ نساء لا يرافقهن رجال يدخن في الأوبرا مثل ذلك الشيء؟» نضحك، لحظتها نفهم من هي الشخصية، وطبيعة المجتمع الذي تنتمي إليه، وعدم فهمها التام لعالم متغير في تطرف. وهنا يقول لنا (ستوبارد) كل شيء يلزمنا معرفته في سطر واحد.

وبالاستناد إلى من يكونون وماذا يريدون، فالممثلون سيكون لهم استراتيجيات مختلفة للاتصال التعبيري. وفي مسرحية ديفيد ما ميت (فضيحة جنسية في شيكاغو) امرأة شابة بدأت لتوها علاقات حب ومعها حبيبها الجديد لأيام عدة، وعندما تعود لشقتها التي تشاركها امرأة أخرى بها، تخاطبها صديقتها بإيجاز قلق: «ماتت نباتاتك». في تلك اللحظة السريعة نتعرف كثيراً على شخصية رفيقتها، وعلى علاقات النساء، وعلى مرور الوقت، وعلى المسؤولية المكانية، والغيرة والاستهزاء. وفي الأداء التمثيلي تكون تلك اللحظة مضحكة وصارمة.

بعض الشخصيات لا يتكلمون كثيرا، ولكنهم أقوياء بدرجة مدمرة (انظر إلى رووث) في مسرحية (هارولد بينتر Harold Pinter «الحضور للبيت» The Home coming فبعض الشخصيات تتحدث وتتحدث وتستمر في الحديث، ولكن تأثر الحضور يكون ضئيلا في مشروع قوة المسرحية، مثل هذا الثرثار يمكن أن يكون مفيدا كعنصر لإثارة السخرية أو يمكن أن يكون شخصية بتصنع (تكلف) متنكرة للإقناع أو لإخفاء شيء ما عن شخصيات أخرى وعن جمهور المشاهدين. حيث يصدق المشاهدون ما يقوله الممثلون على المسرح. ويمكنك استغلال سرعة التصديق هذه بطرق عدة، وإحدى هذه الخيارات الممتعة أن تجعل الشخصيات تكذب على نفسها وعلى شخصيات أخرى وعلى الجمهور وعلاوة على ذلك فإن الشخصيات التي تكذب يمكنها أن تقول الحقيقة أحيانا. وهذا موقف ناضج لاستغلال درامي. والشخصيات التي تكشف حقائق صغيرة تكسب ثقة الجمهور، وبعدها يمكنهم إخفاء الحقائق الكبرى التي تكتب عنها فعلا حتى قرب انتهاء المسرحية. وسيسامحك الجمهور وسيسامحون الشخصيات والخداع.

فهل لاحظت أن خطاب الجمهور أصبح أمرا شائعا تماما في المسرحيات المعاصرة؟ وهل لاحظت كيف تكون النتائج مختلطة؟ فإن كسب أحد شخصيات مسرحيتك ثقة المشاهدين، فتأكد أن على هذا الشخص أن يقوم بذلك. ولا نستعمل هذا التكنيك لمجرد أنه يبدو أسهل من وضع شخوص بجانب أخرى للقيام بمهام مختلفة، فمثل هذا الظهور يخدع الجمهور.

وليس من الحكمة عادة أن تجعل شخصية ما أن تبين ثيمة مسرحيتك، وبدلا عن ذلك عليك التركيز على ماذا تريد الشخصيات، وعلى التصرفات التي تقوم بها لتوصيل قصدها، بعدها سيحصل المشاهدون على كل المعلومات التي تلزمهم لإدراك الثيمة كل حسب فهمه الخاص. حاول أن لا توضح شخصياتك دوافعها ولا دوافع الآخرين، فالمسرحيات التي يتحدث فيها كل ممثل رجلا كان أم امرأة ستبدو وكأنها أمضت سنوات من التأهيل النفسي بالوسائل السيكولوجية يميلون إلى أن يكونوا غير مؤثرين دراميا، لأنهم يؤدون الكثير جدا من عمل الجمهور، والقليل جدا من عملهم.

فكيف تختار نموذجا من الاتصال الشفوي على نموذج آخر، تذكر أن عرض شخصياتك كفرقة أوركسترا كبيرة أو متوسطة أو حتى صغيرة فذلك لا يهم. فالكثير من «موسيقى» مسرحيتك تتأتى من تبادل وترابط الأشخاص وهم يتحدثون أو يتفاعلون، وهكذا فخلط أصوات المتحدثين مع الأصوات المختلفة والأنغام الخاصة المختارة تخلق نجاحا مسرحيا أوتوماتيكيا. وبالطبع يمكنك أن تكتب مسرحية يلزم أن تبدو فيها جميع الشخصيات متشابهة، فليكن ذلك! ولكن هذا الاختيار يجب ألا يتم ذلك دون حرص أو حسابات دقيقة. فاختيارك يجب أن يظهر تداخل الأدوار بين العقدة والشخصية والتوتر، بين فردية الأشخاص وبين المواقف التي يجدون أنفسهم بها. وهذا هو المهم دراميا.

وكما تتطلب كل مسرحية فكل تغيير في الشخصية مسموح، طالما أن سلوكها يظل ثابتا وفي حدود المعايير التي تحددها لها، وتغيير عمر الشخصية أو درجتها الاجتماعية أو جنسها يمكن أن يؤثر إيجابيا على القصة وعلى الشخصيات الأخرى في المسرحية، وخصوصا إذا كان التغيير يجعل من الشخصية التي اخترت أقل تنميطا وأقرب إلى الحالة الطبيعية، ويعلي الرهان، هذه الظاهرة تتضمن أيضا إضافة أو حذف أو ترابط الشخصيات، فكل تغيير مثل هذا سيضطرك لمراجعة حوارك وربما إعادة تدقيقه، والعمل على تقوية ترابطه.

وفي الوقت الذي تثبت فيه شخصياتك شفاهيا بشخصياتهم المتضاربة وتتفرد في طرق التحدث لتتذكر أنهم موجودون ومرئيون على المسرح، وهذا ينتج مجموعة كلية من التحديات المختلفة - غير الشفاهية. وبما أنك تكتب من أجل عرض مسرحي فعليك أن تفكر بالناس وليس فقط بالكلمات المدونة على الصفحات أي تفكر بالاتصال غير المنطوق وبالتواصل بأبعاد ثلاثة.

ولتكن حذرا، ومع أن الكلمات مهمة، فإن العناصر المرئية، كالصمت والأصوات غير الكلامية يجب أن تكون كلها جزءا من استراتيجية كتابة مسرحيتك، فالكلمات تعبر فقط عما يحتاج الممثلون قوله، فنغمة صوت الشخصية، لغة الجسد وما شابه من التعبيرات مثل الانفعالات التي يجب أن ترافق تلك المفردات بالتصاق، وهذا ما يسميه الممثلون «نصف النص»،

فما بين السطور يمكن أن يدعم ما قد قيل عاليا أو عارضه. وفي كل حالة ما لم يقل يمكن أن يكون أكثر أهمية للإقناع في مسرحيتك أكثر مما يشاهد أو يسمع.

في القرن الثامن عشر كان صامويل بيبايز Samuel Pepys مسجل الأحداث اليومية غالبا ما يكتب في مفكرته عن ذهابه للمسرح «ليسمع مسرحية»، أما هذه الأيام فلا نفعل مثل ذلك، بل نذهب لمشاهدة مسرحية، والفرق شاسع وخطير، لأن المشاهدة هي المصدقة بالنسبة للناس المعاصرين، لذلك ففي المسرح حيث العمل الكلي المرئي والمسوغ يمارس ليكون مؤثرا، وكذلك الإنارة والأصوات غير المحكية كلها تستطيع المساهمة في فهم الجمهور للشخصية كقوة تأثير كلماتك، فعليك أن تقدر تماما ما يمكن أن يقوم به الاتصال غير المنطوق أو ما لا يمكن أن يؤديه للمساعدة في تحديد شخصياتك كيف يمشون؟ لأي محطة إذاعية يستمعون؟ هل الإضاءة يجب أن تجعلهم مسالمين أو أشرارا، هل يتجشأون؟ وهكذا.

يمكنك ربط الكلام المنطوق وغير المنطوق لتقديم شخصية بفاعلية أكثر مما تستطيع التعبير عنه بأسلوب لوحده. ففي مسرحية ماريا إيرين فورنز The Conduct of Life Maria Irene Fornes's Play «سلوك الحياة» خادمة محلية مستغلة في الأعمال المنزلية تتحدث لنا عن أمريكا اللاتينية الفاشية بينما هي مشغولة بأعمالها، وتذكر أشياء كثيرة تفعلها حالما تستيقظ مضيفة «بعدها أبدأ النهار» وبعد قائمة أخرى من جولات عملها تتكرر «بعدها أبدأ النهار» وبعد قائمة ثالثة تقولها ثانية وهكذا نصاب بالإرهاق. ندرك ونحس اعتزاز الشخصية بحياتها وفي نفس الوقت بالاضطهاد الذي تعانيه في موقعها، حتى ونحن نراها تقوم بأعمالها بسرعة وبكفاءة. فكلمات المسرحية وتصرف الممثل الطبيعي مترابطة لتخلق شخصية لا تنسى.

وعليك أيضا اعتبار اتجاهات علاقات الشخصية.. وماذا أعني بذلك؟ تحدثت طويلا عن الشخصية وكأن كل شخص في المسرحية فرد متميز عن الشخصيات الأخرى، وأقل أو أكثر استقلالية منهم. لكن شخصيات الرواية يكونون أقل استقلالية حتى من الناس العاديين في الحياة الواقعية، وعلى أية حال مهما كانت قواعد العالم الدرامي التي خلقتها فالفرض هو أن تلك العلاقات بين الشخوص تكون أكثر أهمية لحيوية المسرحية ولتقدم الحركة أكثر من خلال الشخصيات الفردية الذين نخلقهم واحدا واحدا كما يمكن أن يكونوا يوما ما.

ولتحاول التفكير في شخوصك مثنى مثنى، ثلاثة ثلاثة في تركيبة مثل مجتمعهم وبنفس الوقت كأفراد منفردين. فتستطيع خلق مجموعة أشخاص لها تصرفات قوى اجتماعية دون أن تكون واضحة جدا في ذلك، وبدون فقدان الفردية والشخصانية. وإن احتجت، فيمكنك تغيير توقعات المشاهدين للزمن، للفراغ، لوشائج الدم، السبب والأثر أو أي شيء آخر من تلك التي تؤخذ على أنها أمر

مفروغ منه. إنها متعة وتصبح من المألوف التفكر في المسالك، وواحد من الأسباب التي تأخذ المكان الأول.

وعودة إلى مسرحية كاريل تشيرتشيل (السحابة 9 Carl Churchill's Cloud 9 على سبيل المثال، هذه المسرحية المحتفى بها بحق تدمر الأفكار العامة بين كون الشخص في المسرح وبينه في العالم. وطريقة تشيرتشيل الاقتصادية جدا التي هي حقا مسرحية خيالية استطاعت فعل ذلك، تفجر أفكارا مستوحاة عن الجنس وعن عدم قابليتها للتغيير. وبوجود رجال يقومون بأدوار نساء ونساء يقمن بأدوار رجال، وجعلهم يتحاورون بتفاعل عال وبطرق مثيرة، فإن تشيرتشيل ينجز عملا دراميا ذا شأن معقد يتدرج من الوصاية الأبوية حتى التحكم الاستعبادي إلى العنف المحلي ثم المتعة الجسمية. والمسرحية مبهجة لأن لدى كاريل تشيرتشيل الألمعية والاحتراف ليحول توقعاتنا عن الشخصية رأسا على عقب وبالتالي يجعلنا نحبها.

وربما لا تريد ولا تكون قادرا على استخدام كل تكنيك لتقديم شخصية تمر عليك، لكن مخزونك وتسلحك بالطرق لجعل الناس يعملون مقيد بالتنامي، سواء كنت تكتب عن حقيقة حوض الغسيل في المطبخ، أو تقوم بتدبير سكتشات لكباريه المستقبل، أو روايات للأطفال أو أي شكل درامي يضع العنصر البشري على المسرح.

تذكر أن التنويعات الواسعة لكشف تقنيات الشخصية هي لخدمة أغراضك. وإن لم تجد تقنيات معاصرة تفي بحاجتك، فعليك أن تكون متحررا في ابتكار أو إحياء تلك التي تخدم هدفك، وأي شيء يجعل شخوصك تعلق بالذهن. ولا تنسى فذلك يجعلك كاتب مسرحية أفضل.





«الليلة الثانية بعد الألف» لسليمان الحزامي

مسرحية لا تريد «الظلم في بلاد الخيرات»

● الدكتور عبدالرحمن بن زيدان

قصص وحكايات «ألف ليلة وليلة»، تراث عربي أصيل يحفل بجمالية السرد والحكي العجائبي، فيها تبرز عبقرية المتخيل العربي، وتبرز ثقافة التنوع في وحدة هذه القصص التي تبقى حكايات مغلقة على عوالمها، بلغتها، وبأساطيرها، وبلياليها، وبخطاباتها المشحونة بالمواعظ والنصائح التي تتوج بانتصار الخير على الشر، والحق على الظلم والظالم، وتظل عالما ساحرا بحكايات الغرام، ودروس التضحية، وبالفضائل الإنسانية النابعة من نزعة الخير التي تجيش بها نفوس الجماهير، وتظل عالما ساحرا يستهوي الثقافات الإنسانية بهذا التنوع في حكي شهرزاد ووصفها، وسردها وتفعيلها لحياة الشخوص كل ليلة قبل طلوع الفجر.

في «ألف ليلة وليلة» يتجدد الحكي بجديد الحكايات، ويقول هذا الحكي كلامه المباح على لسان محركة الفعل والحكي والمتخيل في كل فضاءات هذه القصص حبا في شحن لذة الحكي بجمالية التشويق، وتأجيل الحل النهائي لكل قصة، وملء أفق انتظار شهريار بالمتعة المؤجلة التي تأخذ بلبه، وتطير به إلى أقاصي أسرار ومواضيع الحكي، في مجالس الشرب، والرقص وبيوت اللهو الخاصة إلى سمو وأساطير وتاريخ وتعاليم ونوادر وأخبار مسلية ترويها على عريسها الملك شهريار، الذي تقف به أمام الأبواب الموصدة، تفتحها كل ليلة على لعبة جديدة، وعلى متخيل جديد، تؤجل به مصيرها المحتوم.

بهذا أصبحت لعبة الحكي والتأجيل إمكانات حقيقية لمتخيل رحب توظفه الساردة كحكواتية تنفلت من موت اللغة، وتتحرر من

بوار الخيال، وجفاف التخييل، وهي في نهاية المطاف، انفلات من موت الساردة نفسها، وهو ما مكنها من أن تلعب دورين اثنين، الأول في بناء اللغة المكنة لحكيها، وتركيب عناصر الحكي في خيالها، أما الدور الثاني فهدفه استدراج شهريار كي يدخل طقوسية هذه اللعبة، لينفعل بأحداثها أمام جمالية الساردة، وأمام بهاء لغتها التي هي سليلة شعرية الخيال لديها بهذين الدورين، وهي صورة لجمالها الذي افتتن به شهريار.

هذه القصص والحكايات، كنص مغلق على تعدد قصصه، وأحداثه، وشخوصه، وأحداثه التي تدور في بغداد أو القاهرة، أو خراسان، أو الإسكندرية، وفي بلاد الواقواق، أو مدينة النحاس، لم تبق محكومة بهذا الانغلاق الفتان بعد أن شرعت الثقافات في محاكاته وتوظيف رموزه، لأن كثيرا من الروائيين والشعراء والمسرحيين العرب، عادوا إلى جمالية السرد والحكي في هذه القصص، وانتقوا منها ما يصلح علامات لكتابة أخرى توازن محتملها بين التراث والرؤية المعاصرة لهذا التراث، وذلك حين تكتسب الأجناس الأدبية حيويتها أثناء تحويل هذا التراث إلى زمن إبداعي مغاير في الحاضر.

وتعني المغايرة - هنا - عصرنة هذه القصص، بتحويلها إلى لغة أخرى، وبناء أحداث أخرى، تعيد النظر في هذا التراث، وتبني عناصره ومفرداته بناء يعبر عن روح العصر، ويكتب عن زمن الكاتب، وينتج رؤيته الجديدة للعالم وفق الخلفية الثقافية والحضارية والذاتية التي تحرك لغة المبدع في إبداعه، سواء أكان إبداعا شعريا أو روائيا أو مسرحيا.

بهذا تعتبر قصص وحكايات «ألف ليلة وليلة» خزانا احتياطيا للكتابة الشعرية والروائية والمسرحية العربية، والعالمية، إليها يعود الكتاب لينقلوا مادتهم الأدبية ليفعلوا بها رؤيتهم المعاصرة لزمانهم وواقعهم، وإليها يعودون قارئين ومتفحصين وباحثين في تقنية تركيب الحكي والحوار لتجريب خبرتهم في كتابتهم، وهو ما صار وحيا للكتابة ومصدرا لها، لقيمته الفنية وشهرته، وهو ما قام به في المسرح مارون النقاش حين كتب مسرحية «أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد» واستوحى أبو خليل القباني مسرحياته من ألف ليلة وليلة وهي «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب» و«هارون الرشيد مع أنس الجليس» و«الأمير محمود نجل شاه العجم»، وكتب أحمد عثمان «ثورة الحريم» التي استوحاها من أسطورة شهرزاد وكتب محمود واصف «هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد»، وكتب علي أحمد باكثير مسرحية «سر شهرزاد»، وكتب عزيز أباظة مسرحية «شهرزاد» وكتب توفيق الحكيم «ألف ليلة وليلتان» و«أوبريت علي بابا» «وخاتم سليمان» و«شهرزاد» وكتب محمود بيرم التونسي «ليلة من ألف ليلة» التي أخرجها زكي طليمات للفرقة المصرية

للتمثيل والموسيقا في افتتاح موسم 49 ـ 50.. وهناك أسماء كثيرة عادت إلى ألف ليلة وليلة، مثل: عبدالكريم برشيد في مسرحية «عطيل والخيل والبارود»، وسعدالله ونوس في مسرحية «رأس المملوك»، ونعمان عاشور في مسرحية «لعبة الزمن 2»، كما عاد إليها الروائيون مثل عبدالكريم غلاب من المغرب، وهاني الراهب من سورية.

سليمان الحزامي وتحيين التراث

وقد قام الكاتب المسرحي الكويتي سليمان الحزامي بالعودة إلى التراث في مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف» التي أحضر فيها خبرة السرد والحكي وبناء شخصية «شهرزاد» و«شهبندر التجار»، وأعاد مسرحتها و«أدرمتها» في زمن افتراضي جديد تحركه وتبنيه المرجعية الثقافية للكاتب، وذلك حين راعى خصوصيات الكتابة المسرحية، وراعى المفارقات التي تحكم المرجعيات التراثية والدراما، وجعلته يقسم هذه المسرحية إلى عشر لوحات وزعها على أزمنة مختلفة تحيل على «ألف ليلة وليلة» وتحيل على بعض شخصياتها التراثية، كما تحيل على الزمن المعاصر، وتحيل على أماكن وشخوص متخيلة لا توجد في النص التراثي (المقهى ـ ناجي ـ قاسم ـ حسن ـ خيبر اليهودي..).

هذه المسرحية، نعتبرها نتيجة حتمية لتراكم خبرة سليمان الحزامي في الكتابة المسرحية الكويتية، وهي سيرورة إبداعية لزمن إبداعي تقدم دلالاته وتحولاته المسرحيات التي كتبها من سنة 1971 إلى الآن، كتب فيها «مدينة بلا عقول» عام 1971، و«القادم» عام 1978، و«امرأة لا تريد أن تموت» سنة 1978، و«يوم الطين» عام 1982، و«بداية البداية» عام 1989.

والكاتب في هذه المسرحيات، وإن كان يسير بكتابته نحو تحيين التراث العربي في الواقع المعيش، أو يحاول استنطاق تناقضات الواقع العربي لكتابة خطابه دراميا، فإنه استطاع بكتابته المسرحية، أن يفك لغز الواقع بمفتاح التراث وبقناعه ومجازه، وأن يسقط هذا التراث على الواقع من أجل فهمه، وحين كان يستعصي عليه ذلك، يقوم بإنشاء لغته الخاصة داخل لغة التراث، ويضع للعلاقة بينهما قنوات للحوار من أجل التقارب، والحوار، والتعايش، والإفصاح عن معنى العلاقة التي تكونت في النص المسرحي الذي صار عنده درسا أخلاقيا في تعليم الدرس السياسي للحكام، بلغة التراث وكلامه ورموزه وقد عبأه بمضمون الواقع.

لعبة الوظائف في متخيل المسرحية

يشتغل متخيل «الليلة الثانية بعد الألف» على تنويع وظائف الشخوص، بتنويع خطاباتها، ومواقفها، ومصالحها، ومبادئها وأزمنتها داخل التناقض الجوهري الذي تعيشه المدينة المجردة التي لا تتحدد حدودها وزمانها إلا بهذا

المتخيل الذي أراد الكاتب به توليد حقيقة المدينة وتاريخها في هذا التناقض، ومن لعبة الحكي بالحوار المسرحي، ومن التغيير الذي طال بناء اللوحات، وطال بناء الزمن المجرد، وطال تغيير الأدوار والوظائف وفق استراتيجية كتابة درامية واضحة، كان الكاتب يرمي إلى إزالة الأقنعة من على كل الوجوه «السياسية»، وأن يجعل لعبة الكتابة الدرامية، لعبة لغوية في تركيب النص للكشف عن المخبوء في الواقع، ويفضح وينتقد هذا المخبوء أكثر من اللجوء إلى حجب متناقضات المدينة.

من هذا المتخيل، وبه، سارت أفعال الشخوص إلى تأزمها في أزمنتها المفترضة، وسارت هذه الأزمنة إضاءات حقيقية تشع بالحقيقة التي بنى بها النص حقيقة مدينة منهارة استسلمت لجور السياسة الفاسدة، فكانت بذلك العالم المساعد لهذا المتخيل على تحديد وظائف وأفعال هذه الشخوص وفق ما يحدده مصيرها في الصراع، وقد كان «ناجي» الفاعل الأساس الذي جعلته حيوية هذا الخيال متعدد الوظائف والمهام التي أوكله إياها سليمان الحزامي، فأكسبه القدرة على تدبير الصراع في التباين والاختلاف الذي يهيمن على المدينة، وأنطقه حكمة مجنونة ليحافظ على وظيفته في خلل الواقع المعتل، ويبني واقعا صحيحا يكون أكثر عدلا وإنصافا وأمنا وطمأنينة.

وبالعودة إلى زمن كل شخصية وموقعها في السياق العام للنص المسرحي، نلفي أن «ناجي» كان الشخصية الأكثر حضورا في أزمنة النص، وكان الأكثر تأثيرا في مسارات الأحداث، وكان الفاعل الأكثر حكمة في حل ما تعقد واشتبك من أمور، وكان الأعمق بصيرة في فتح ما انغلق من أمور وشأن سياسي في زمن المدينة، وتظهر لعبة الوظائف في تركيب هذه الشخصية بالشخصيات التالية:

- أنه مشخصاتي يمثل على رواد الحمّام أنه شهريار، ويروي لهم حكايات.
- أنه الفيلسوف الصعلوك.
- أنه الشخص المجنون.
- أنه السجين والحكيم والعاشق والدجال.

ويحدد «ناجي» وهو شهريار - في الوقت ذاته - هويته قائلا:

(شهريار: «منفردا» ماذا أقول عنك يا جلال.. شهريار الصعلوك.. يتحول إلى شهريار الحكيم.. إنها أفكارك يا جلال.. ولكن كل شيء في سبيل أهل المدينة وأهلها.. من أجل أولئك الناس الذين يعيشون تحت ظلم يهون.. ويسهل علي.. أن أنفذ ما تريد أنت وصحبك يا جلال)(1).

بهذا التعدد في الوظائف والأفعال والحالات، تكون شخصية «ناجي» مقتنعة بأن قرار التغيير قائم على «الاقتدار والاختيار»، وهو ما ضاعف عنده من الولوع بإزالة كل المعيقات التي تحول بينه وبين فعل إنجاز هذا التغيير، وهو ما زاد عنده الإيمان بأن «الظلم سانح والعدل راسخ»، وأن كشف الغمة يتطلب الحكمة لمعالجة

«الملكة»، وتحريرها من نفسها، لأنها تعيش في نظام تطيح به الطوائح، والملكة فيه مغيبة الرأي مسلوبة التوفيق في التغيير، لا يهمها إلا مرضها، ويأتي «ناجي» لعلاجها بحكمة تعلّم، وتقوّم ما اعوج في سياستها، وتفضح بطانتها الفاسدة، وتنتقد أعمال ومكائد «شهبندر التجار» و«قاسم» أمين المال، وتعري سلوكيات المرابي اليهودي أزار خيبر. وقد عرض «ناجي» نفسه للمخاطر، لأنه إذا فشل في مهمته العلاجية، سيكون مصيره نفس مصير أحد عشر طبيبا فشلوا في مداوة الملكة فتعرضوا للقتل.

وتنهض حبكة هذا التعدد، على أفعال بطل يقدم العبرة والموعظة التي تقدمها الحكايات والقصص العجيبة أثناء تقديم الرأي الصريح، بشجاعة استثنائية، تعيش معاناتها من داخل الواقع في كلام «ناجي»، وتتحرك بأعمال وأفعال لم يجد فيها البطل ما يليق بالإنسان في المدينة، فراهن بحياته على أن المستقبل سيكون للأبرياء، وللإنسان، وأنه إذا صلح الإنسان صلح كل شيء، مسجعه ومقصده، وزمانه وواقعه. وبهذه الموعظة والحلم كان البطل يتجاوز الصعاب، ويقدم الحل الشافي لمشاكل المدينة، فيعود هو الراوي الذي يروي بدلا من شهرزاد، ويصبح بديلها الموضوعي، لأنه يريد الدخول بحكيه - الذي هو من متخيل الكاتب - إلى المواضيع الساخنة في المجتمع ليحكي مواضيع الكاتب وهواجسه ورؤيته للواقع، مستثمرا مرجعيات الحكي في تقديم صورة الواقع:

(الملكة: إذن كيف جاء اسم شهريار إليك يا حكيم ناجي؟

شهريار: لهذا قصة. قصة أرويها لك باختصار «صمت».. لقد تعلمت من جدتي روايات كثيرة، وقصصا عجيبة حدثت لأناس وبشر، منهم الغني، ومنهم الفقير، منهم من يبيع الذهب والجواهر، ومنهم من يعيش على السقاية والصعلكة.. نقلت كل ذلك من جدتي فعرفت الكثير.. وجلست مع الحكام أروي لهم الحكايات والقصص.. فقالوا: أنت شهريار ألف ليلة وليلة، واشتهرت باسم الحكيم شهريار الراوي)(2)

إن البطل «ناجي»، بهذه الخلفية، لا يريد للأوضاع أن تهدأ، أو أن يصالح فيها الإنسان خللها، وأن يهادن واقعها القائم على الباطل، ويستسلم فيها الفقير إلى جبروت السلطة السياسية المتحالفةمع السلطة المالية لقهر الناس، بعد أن غابت الأخلاق، وألقت الملكة حبلها على غاربها، وشتت هواها في مرماه، وخرجت عن أفق الجماعة، وهذا كله دفع بإيمان «ناجي» وبمرجعيته السياسية التي هي مرجعية الكاتب، إلى إيقاظ ضمير الملكة برأفة، وتعليمها بنصيحة، وإرشادها ببيان وبنية ليفتح بصيرة عقلها، ويرسم لها سلالم فضائل المدينة المحلوم بها، ويدخلها إلى الزمن العربي بلعبة متخيلة تتعدد بها مهامه في فعله الدرامي داخل النص.

لعبة الوظائف هاته، هي لعبة الوجوه بأقنعة التراث وأقنعة الواقع

في النص، وهي لعبة لم تكن سوى الاختيار الصعب في نص «الليلة الثانية بعد الألف»، لتحيين المرجعيات في هذه الوظائف، بعيدا عن النص التراثي بعد أن استبدلت العوامل والفواعل والأفعال في النص التراثي بأسلبة الحوارات بالواقع الجديد في الزمن الجديد، وبناء النص بالمفارقات التي تجمع الشخوص في زمن واحد يحكمه الزمن النحوي الذي هو الحاضر الذي يفتح أفق الزمن المضارع بأفق «ناجي» الذي يتطابق دال اسمه مع مدلوله.

وبالنظر إلى هذه الوظائف، يظهر أن الأفعال الأكثر حيوية وتفكيرا وتوليدا للأحداث، هي الأفعال التي قام بها «ناجي» الذي ادعى الرشد والحكمة والجنون لتخليص المدينة من جنونها، وفضح فساد بطانة الملكة، والتشبث بالأمل الذي يكمن عند البطل في جوهر الحياة، وفي أن يقول «لا» للأشياء التي قال لها «حسن» «نعم».

(ناجي: سوف أدعي الجنون من اللحظة، كما كنت في السجن، فأنا الآن ناجي المجنون، حتى لا تأخذني الملكة بجريرة خدمة أخيها المجنون.. مجنون)(3).

بهذا الجنون أراد «ناجي» أن يعقلن المدينة بالحكمة، وأن يجعل فعله يتنامى في الأحداث، وهو ما جعله سليمان الحزامي يتنامى في الفعل الدرامي في الكتابة الدرامية في هذا النص المسرحي، ويتبين أن بناء هذا التنامي كان موصولا إلى تعدد الوجوه والأفعال، وهو تنام لا يشير إلى التوافق أو التطابق بين الأفعال، بقدر ما كان ينم عن تباعدها، وهذا يظهر في موقف «ناجي» من «حسن» الذي انغمس في نعيم القصور الوثيرة، وأراد أن «يكون وزيرا ليعرف كيف تدار الحكومة»، وكانت نيته - من قبل - زعزعة نظام الملك، والإتيان بدم جديد يدبر الاقتصاد وشؤون الثقافة، وكان يزعم أنه سيهدم سجون المدينة، وكان ينوي اغتيال أحد رموز المدينة مثل «شهبندر التجار»، وقتل يهودي الحي، المرابي الكبير أزار خيبر، لكن كل هذا لم يحدث لأنه انتقل من خندق المعارضة ليصير وزيرا مصلحيا.

ويقول «ناجي» عن آخر أخبار «حسن»: (إنهم طلبوا منه أن يتنكر في صورة قاطع طريق حتى يقضي على قطاع الطرق.. ويبدو لي أنه استساغ اللعبة، فأخذ يتقاسم الغنيمة مع قطاع الطرق.. ويأتي في الصباح الباكر عند الملك، ويقبل الأرض بين يديه.. ويدعي أنه قضى على فلان وفلان..)(4).

ورمز قطاع الطرق في هذه المسرحية، لا يختلف عما هو في حكايات «ألف ليلة وليلة»، حيث يختص هؤلاء القطاع بقساوة القلب، وبطبعهم الفظ، وعدم وجود الرحمة في أفئدتهم، يفتكون بضحاياهم بلا شفقة، هم في البر من البدو، أما في البحر فهم من المجوس، وتوجد علاقة بين الشطار وهؤلاء القطاع، فهم يتشابهون في أساليب الاحتيال والمكر والنصب، وقد أدخل سليمان الحزامي ذلك في شخصية «حسن»

لتوضيح صورته، وحيله التي تقترب من حكاية «دليلة المحتالة» و«زينب النصابة وعلي الزيبق» بشكل يساير السياق الجديد للكتابة المسرحية لديه.

وهذا التوظيف لدلالة الاحتيال والنصب في البناء الدرامي، هو وسيلة فعالة أعطت دلالة جديدة لشخصية «حسن» الذي انتقل من موقع إلى آخر، وانتقل من المطالبة بالتغيير إلى ركوب ظهر الوصولية لتحقيق مصالحه الخاصة، فبعد أن تنكر للمبادئ التي نادى بها، أدار ظهره لقيم «ناجي» و«جلال»، فانفرزت بذلك طبقة طفيلية عاهدت نفسها على أن تبقى وفية لتحالفها ومكرها وتسلطها بذكاء عملي توظفه للرحيل بحلفائها من الشقاء إلى النعيم الكاذب، وتضع نفسها في أعلى علين لتعيش عيشة راضية، أما أصحاب المبادئ والقيم في نظر «حسن» فهم أغبياء، حياتهم ستظل جحيما، وسيكون مآلهم الحرمان مما يجود به هذا التحالف.

وفي الصراع القيمي بين «حسن» و«ناجي» يظهر جليا أن هذين الطرفين المتناقضين، يمثلان الطبقة المفكرة في المدينة، منها من التزم بالتزام التغيير، ومنها من التزم بالمصلحة الخاصة ودافع عنها، وفي هذا يتباين الاتجاهان، وتصبح محاكمة الطفيليين والوصوليين والفرصيين مسألة أساسية عند «ناجي» الذي يرى في إدانة هؤلاء، حتمية تاريخية لتطوير المدينة، والسير بها نحو بناء ديموقراطي، والكف عن التفرج على جراح الأمة أمام من يجلس على الأكياس المخملية المحشوة بالأموال.

وفي هذه المحاكمة ينعت «جلال» «حسن» بالخيانة:

(حسن: تريد أن تقول إنني غبي.. قد أكون كذلك، ولكني خرجت بثروة.

جلال: إنها ثروة مبنية على الخيانة يا صاحبي، لقد دخلت الوزارة.. وصرت وزيرا لتحارب الفساد.. ولكن يبدو أنك صرت عونا للفساد (صمت). قد تكون ربحت بعض الشيء.. ولكنك بالتأكيد خسرت نفسك)(5).

وهذا الخطاب السياسي يكشف عن السر الرهيب للرهبة المعششة في المدينة، ويكشف عما يقوله الواقع في خطابات الشخوص المنتمية إلى الماضي، والشخوص المنتمية إلى الحاضر، ويكون سر فعل التغيير في هذا الخطاب، يحمل سحر اللغة كرسالة تساعد على التغيير. من هنا دخل «ناجي» القصور، ومخدع الملكة، وبلاطات السلاطين والحريم لتشغيل حكمته لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، وفضح ضلال السادة وغيهم وجبروتهم متمثلا في «حسن» وفي «شهبندر التجار» و«اليهودي المرابي» و«قاسم» أمين المال، والأميرة غزلان، وشهرزاد قبل أن تخضع لإرادة التغيير عند ناجي، وهو ما بناه هذا البطل خطوة خطوة لإنقاذ المدينة المجبرة على البحث عن منقذ منتظر.

عندما تبحث المدينة عن منقذ

ليس الهدف من كتابة مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف»، الاهتمام

ببناء الشخصيات وفق برنامج سردي دقيق يراعي به المؤلف سليمان الحزامي شروط البناء الكلاسيكي لهذا البناء، وليس الهدف - أيضا - الاتفاق في تفاصيل الواقع كجوهر، والاختلاف في شكل التعبير عن هذا الجوهر. إن وكد الكاتب كان في الرهان على صياغة إمكانات نقل هذا الجوهر إلى شكل درامي يستطيع أن يبوح علنا بالخطاب السياسي في سياق الصراع السياسي في المدينة، في علاقته بصراع المبادئ والقيم داخل هذه المدينة التي تبحث مع «ناجي» عن منقذ يخرجها من حالات النكوص السياسي، وذلك بتحرير الملكة من نفسها ومن إيديولوجيتها القائمة على عبادة الشخصية.

ويمثل هذا الهدف إرادة الكاتب في تغيير إيديولوجية بأخرى، وقيم بقيم، ومدينة بمدينة، وشكل حكم بمشروع سياسي بديل، لأن المدينة (تئن.. تموت.. تجوع.. سكانها يموتون)(6).

ويعرض الكاتب الأسباب المباشرة لمأساة المدينة، منها أن الملكة تريد أن يكون بيت المال بيت مالها الخاص، «مليئا بالدنانير والذهب والمجوهرات»، وأن يبقى شعبها في حالة جوع دائم، همه الوحيد البحث عن اللقمة، وأن تكون الضرائب مفروضة، وأن يكون الجواسيس منتشرين بين الناس، وأن تكون عصا «السلطة» دائما فوق الرؤوس، وأن تكثر سراديب الاعتقال، وأن تتابع بعيون مفتوحة صاحب المقهى «جلال» الذي يقف «وراء زمرة المعارضة» حتى تعيش في أمن وسلام، وهذه الممارسات نفسها نجدها في شخصية «غزلان» التي صارت شاعرة بشعر غيرها، وكاتبة بكتابات غيرها، وفلكية وفيلسوفة تكتب الشعر و«تؤلف في الفلك والفلسفة، وفي علوم التفسير... وتفسير الأحلام أيضا» إلا أن أمرا واحدا بقي عندها من دون تحقق هو أن تتوج ملكة، فبدأت تشتري تأييد الناس لها، ومنهم جلال الذي تمارس عليه ترغيبها وترهيبها:

(غزلان: مولاتي.. إن الموت شيء ضعيف.. أمام الشرف.. والحق أقوى أمام الباطل، افعلي ما تريدين فلن أتراجع..

غزلان: أتريد ضيعة.. أتريد الجاه.. سوف أجعلك وزيرا.. فكلمتي عند جلالة الملك تتحول إلى فعل.

جلال: يا مولاتي.. أموت و أنا شريف خير من أعيش غنيا وذليلا)(7).

بهذا الخطاب المسيس في نص يقول السياسة في حواراته، يرفع سليمان الحزامي شعاراته السياسية بنبرة خطابية تنقل السياسة إلى الكتابة الدرامية لتجعل منها اختيارا لا يعز معه قول الحق والتصريح بقناعة الكاتب، والإعلان عن إيمانه، وشحن شخوص النص بما يدعم قناعاته بالوضوح والبيان الذي كان يرفرف في زمن النص وأمكنته مستحضرا الحكيم «ناجي» في شخص شهريار، هذه القناعة أثناء المقاربة بين الذين يقولون ما لا يفعلون، وبين الذين يفعلون ما يقولون، أي المقارنة بين

حسن، وبين «ناجي» و«جلال» اللذين يجهران بحب الوطن لا يخافان لومة لائم، وهو الإيمان المطلق لديهما بالمدينة، وعلاج الملكة بما يقوله الحكيم على لسان شخصيات أخرى سواء كانت مع التغيير، أو كانت من الذين يستفيدون من دوام الحال على ما هو عليه. وفي حوارها مع الحكيم ينكشف كلام شهرزاد، وكلام نقيضه في السخرية التي يبنيها كلام الحكيم.

(شهرزاد وهي تتثاءب.. ماذا كان يقول؟ أريد أن أنام.

أريد أن أعرف ماذا حدث لحسن.. كأني أعرفه.. كأني قابلته.

الحكيم: إنها مصادفات يا مولاتي.. اسمعي ماذا كان يقول.. مثلا كان يقول:

«لا نريد الظلم في بلاد الخيرات».

«لا نريد السجن للفقراء الأبرياء».

«نريد العقاب للصوص الأغنياء».

يدعي لصحبه وربعه حب البلد وحب الوطن)(8).

وإذا كانت حكايات «ألف ليلة وليلة» قد تكونت بالمتخيل العربي في عصور ساد فيها القهر الأجنبي، وانقطعت الوشائج والصلات بين الحاكمين والمحكومين، فإن كتابة مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف» قد كتبت للحديث عن عصر فيه قهر من نوع آخر، واستبداد بمذاق وصور أخرى قد تكونت في هذا النص بقيم فنية، لا تتحدث عن الخيانة الزوجية، كما في النص التراثي، ولكنها تتحدث عن خيانة الوطن، ولم تجعل مجالس الشرب والندامى والرقص شهوة الكتابة ولذتها، ذلك أن هذه المسرحية أخذت من النص التراثي مبدأ درس التضحية، لتحوله وفق الرؤية الجديدة للكاتب في شخص «جلال» و«ناجي» إلى ممارسة فعلية، أما حكاية الغرام فلم تظهر في النص المسرحي إلا في نهاية المسرحية، والزواج بين فكر «جلال» و«شهرزاد»، وذلك بعد أن تسرب الخيال بغزارة إلى شكل تحويل التراث إلى خطاب معاصر. والمقصود بالمعاصرة هنا هو كتابة دراما رواها شهريار ولم تروها شهرزاد، وهو ما جعل الكاتب سليمان الحزامي يبني مسرحيته على خطابات واضحة ومباشرة «لا نريد الظلم في بلد الخيرات». وهو المشروع الذي قدم الحكيم فقراته وهو يخاطب شهرزاد قائلا:

(الحكيم: انظري إلى شعبك.. عيشي معهم، عاشريهم، اقتربي منهم أكثر.. وأكثر.. إن ما أقوله يا مولاتي ليس لغة خطابة على المنابر أو في المساجد.. ولكن ما أقوله لك هو دروس قرأتها، وأدوار مارستها، ومواقف عشتها. أتدركين يا مولاتي كيف يعيش شعب مدينتك؟ إن ما تسمعينه من حاشيتك ووزرائك قد لا يكون كل الحقيقة، ولتسمح لي مولاتي الملكة، قد يكون فيه غش وخداع)(9).

وهو ما يتطابق مع ما قاله «ناجي» الوجه الآخر للحكيم وهو يخاطب شهرزاد قائلا:

(ناجي: إن الحكم يا مولاتي.. هو الحب والسلام.. هو الأمن والأمان..

وهو العطاء أكثر من الأخذ.. إن غزلان ماتت.. وقتلت كأبيها لأنها كانت تأخذ أكثر مما تعطي، وكثيرون من الحكام يفعلون ذلك،،

شهرزاد: إلى أي شيء تريد أن ترمي يا حكيم.. أأنا.. أنا المقصورة.. أتراني آخذ من شعبي أكثر مما أعطي؟

ناجي: «يضحك بسخرية» لم أقل ذلك يا مولاتي. لكن الرفاق جلال وأصحابه، قالوا ذلك لحسن عندما استبد بالحكم، وتركوه وحيدا إلى أن قتله الطمع.

شهرزاد: هذا هو السؤال الصعب.. كيف عرفت ذلك؟

لم تجبني حتى الآن يا حكيم.

ناجي: «بهدوء وهو يضغط على كلماته.. لأنه أنا ناجي يا مولاتي.

شهرزاد: لا.. لا.. أنت الحكيم.

ناجي: يا مولاتي.. أنا لست حكيما.. ولم أدرس التطبيب، ولكنني خفت عليك من المؤامرات، ومن وجود أكثر من خيبر في حاشيتك. فحكيت لك عما كان يدور في بلدك)(10).

هكذا تكون مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف» كتابة تختبر إمكاناتها في متخيلها لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، وتختبر بناء الدراما بمحتمل يمكن أن يقع في أي زمان، وفي أي مكان. وقد برر ناجي ذلك ليختم الدورة المسرحية بعد أن نجح بهذا المتخيل في تغيير الأميرة وإشفائها.. يقول:

(ناجي: إنه الخيال.. نعم الخيال يا مولاتي.. إنه خيال، ولكنه قد يحدث في أي مكان وفي أي زمن..)(11).

لقد فكر سليمان الحزامي بهذا المتخيل في واقعه العربي، وكتب اقتراحاته على لسان الشخوص التي اختفى وراءها وتركها تتكلم بكلامه في هذا المحتمل، وهو ما يؤكد أن خاصية هذه المسرحية هي خاصية سياسية في قالب مسرحي جمع بين الأصالة والمعاصرة لتأصيل المسرح العربي في الكويت.

المرجع

1 ـ سليمان الحزامي: مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف».. مسرحية في عشر لوحات. الطبعة الأولى 1998، ص15.

2 ـ المرجع نفسه، ص: 18.

3 ـ المرجع نفسه، ص: 24.

4 ـ المرجع نفسه، ص: 23.

5 ـ المرجع نفسه، ص: 24.

6 ـ المرجع نفسه، ص: 3..

7 ـ المرجع نفسه، ص: 36.

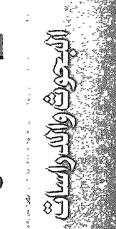
8 ـ المرجع نفسه، ص: 25.

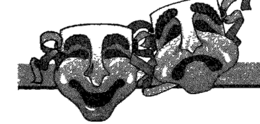
9 ـ المرجع نفسه، ص: 29.

10 ـ المرجع نفسه، ص: 52.

11 ـ المرجع نفسه، ص: 52.

12 ـ المرجع نفسه، ص: 52.





«يوم من زماننا» وحداثة التخلف

● ناصر ونوس

لعل أهم ما يميز كاتبنا سعد الله ونوس في مسرحيته «يوم من زماننا» هو تجاوزه لما يسمى في الكتابة المسرحية بـ«الأمثولة» التي كان يعتمدها في أغلب المسرحيات السابقة ليتوجه بصورة مباشرة نحو الواقع القائم بغرض كشفه وتعريته وفضحه. وعنوان المسرحية وحده يكفي للدلالة على هذا التوجه، وقد أتى تجاوز «الأمثولة» مصاحبا لمرض الكاتب. هذا المرض الذي وضعه «على حافة العمر» مخلصا إياه في الوقت نفسه من أسر جميع القيود التي كانت تكبله وتحرمه حرية التعبير.

في دراستنا هذه سنتوقف عند عنصرين نجدهما الأبرز في نص هذه المسرحية، الأول يتعلق ببنائها الفني، والثاني بمضمونها الفكري، ففي البناء الفني نجد الكاتب يشير إلى المرايا المتقابلة في غرفة البطلة، ثم نجد أن هذه المرايا هي استعارة لكشف الشخصيات التي بدورها تكشف عن المضمون الفكري للمسرحية. هذا المضمون الذي يتجلى بنقد وتعرية إحدى تجارب الحداثة Modernity، والتي يمكن تسميتها بـ«حداثة التخلف» حسب تعبير مارشال بيرمان.

تعرض «يوم من زماننا» حكاية الأستاذ فاروق، مدرس الرياضيات، الذي اكتشف فجأة أن داراً للدعارة تمد خيوطها إلى داخل المدرسة الثانوية التي يدرس فيها لتلتقط فتياتها وتحولهم إلى عاهرات، مما يصدمه ويدفعه للبحث عن حل لقطع هذه الخيوط. يلجأ أولا إلى مدير المدرسة، لكن هذا المدير لايكترث للأمر ويعتبره أمرا عابرا، أما الجوهري بالنسبة له، أو ما يشغله الآن، هو التحقيق في مسألة ظهور

كتابات سياسية في المراحيض، فهي القضية الأخطر، حيث يمكن أن تودي به وبمنصبه، ولكي يتخلص من إلحاحه يطلب منه الذهاب إلى الشيخ متولي، وإذ بالشيخ متولي يصفعه بالخطب والمواعظ عن هذه المدارس التي «هي الموبقات بعينها»، والتي لاتعلم إلا «الوسوسات الشيطانية» (ص23). ويبدأ بالدفاع عن الست فدوى، صاحبة بيت الدعارة، التي ساهمت وتساهم دوما في رفع مآذن الجامع وتزيين قبابه بما تقدمه من صدقات وهبات. وهنا يكون الأستاذ فاروق قد تلقى الصدمة الثانية بعد صدمة مدير المدرسة. لكنه مصر على المضي إلى نهاية هذا «النفق» الذي دخل فيه.

يذهب إلى مدير المنطقة عدنان القاضي والد الطالبة ميسون القاضي إحدى زبونات الست فدوى، والذي يؤمن بأن «المشكلة الجوهرية التي تواجه مجتمعنا اليوم» (ص34) هي: الجمود والعجز عن التكيف» (ص34) وهو بدوره يلقي عليه خطبة عن التغير وعن «الانفتاح على العصر ومنجزاته، وعلى العالم وأسواقه» (ص34)، وعندما يخبره الأستاذ فاروق بأن ابنته ميسون تتردد على بيت الست فدوي يفاجأه مدير المنطقة بأنه يعرف ذلك، وإن ابنته تلتقي مع زوجته عند الست فدوى، وهنا تكون صدمة الأستاذ فاروق الثالثة، أي عندما يسمع أن زوجته هي أيضا تتردد على ذلك البيت، فلا يجد أمامه إلا الذهاب إلى الست فدوى نفسها كي يتأكد من صحة هذا الخبر، وعندما يتأكد لايجد من حل أمامه للتخلص مما هو فيه إلا الانتحار.

المرايا المتقابلة

في «يوم من زماننا» لايكتفي سعد الله ونوس بعرض الزمن «زماننا» من جانب واحد أو من وجهة نظر واحدة أحادية، بل من مختلف جوانبه، ومختلف وجهات النظر. وكأنه يتبنى رأي الست فدوى في طريقة نظرها إلى الحياة، ويشيد بناء مسرحيته وفق هذه الطريقة. تقول الست فدوى مشيرة إلى المرايا التي تحيط بها: «لقد ركبت هذه المرايا لكي أرى جسدي من كل جهاته؟» (ص43) وما فعله سعد الله ونوس في بناء مسرحيته هو تماما ما فعلته الست فدوى في تركيب المرايا عندما وضعتها مقابل بعضها البعض. فأتت شخصيات المسرحية وكأنها مرايا الست فدوى، كل واحدة ترى الحياة من موقعها، وما تعكسه من أشكال هي بدورها معكوسة في المرايا الأخرى. وكانت النتيجة :«ما رأيته هو أعضاء وتكوينات تتكرر، وتتعاكس في تعقيد لانهائي، وفي النهاية هذه هي الحياة» (ص43). وكأن المؤلف هو الذي يشير إلى هذه النتيجة وليس الست فدوى. إن الذي يستطيع رؤية الحياة في «تعقيدها اللانهائي هو من يقف وسط هذه المرايا/ الحياة، وفي المركز منها. وسعد الله ونوس وقف في مركز الحياة وكتب لنا «يوم من زماننا»، فلننظر إذن إلى شخصيات مرايا «يوم من زماننا» وكيف

انعكست عليها الحياة، كيف تفهم الحياة وكيف تصوغ هذا الفهم في خطاباتها.

في بنائه للشخصيات نرى أن المؤلف لايقدم هذه الشخصيات من جانب واحد أو من وجهة نظر واحدة، تماما مثلما يفعل بالنسبة لعرض الزمن، وإنما بأبعادها كلها المادية والروحية، الحاضرة والماضية، وذلك بهدف إبعادها عن نموذج الشخصية - النمط. فالست فدوى هي امرأة عاهرة تدير بيتا للدعارة لكن هذه المرأة تحمل في داخلها امرأة مثقفة ومتحررة دفعت ثمن هذه الثقافة وهذا التحرر غاليا وسط مجتمع لايريد الثقافة، ولا يفهم التحرر، ثمن طال نصف تجارة أبيها. لها رؤيتها المختلفة للحياة وللعالم بحيث يبدو أمامها الأستاذ فاروق بائسا عندما يقول لها: «هو سؤال واحد وأريد جوابه» (ص 41)، فيكون ردها: «ليتنا نستطيع أن نبدد غموض الحياة بسؤال وجواب (....) هل تعرف أن الحياة والواقع، وهذا العالم أعقد من سؤال وجواب؟» (ص41) وهي تطلب منه أن يتلامسا. والتلامس هنا يأتي بالمعنى المجازي، أي أن يفهمها عن قرب، يفهم حقيقتها وماضيها وحاضرها الذي آلت إليه.

وما كان لها أن تستخدم كلمة أخرى غير «التلامس» وهي التي يشكل «اللمس» أحد أدواتها. فما هي حقيقتها وما هو ماضيها؟

لقد تزوجت عندما كانت طالبة جامعية في السنة الرابعة أدب فرنسي، وكان زواجا عائليا ومرتبا، هدفه إشفاؤها من قصة حب كئيبة، وفي ليلة العرس اكتشف الزوج أنها غير عذراء، وهنا بدأت المأساة. ذهب الزوج إلى والدها وبدأ يفاوضه على ثمن التستر على ابنته، وكان أن حصل منه على تعويض «يوازي نصف عمر من التدبير والتوفير» وعلى إثر ذلك ظلت تتقيأ ثلاثة أيام. فكرت أن تسترد تجارة أبيها، وبالتالي كان عليها أن تتحول إلى امرأة مختلفة :«وسط القيء وفي المرحاض كانت فدوى تولد.. فدوى أخرى، لايكاد يربطها بتلك التي ماتت إلا ملامح الوجه والجسد. وحتى هذه صارت أحلى وصارت أكثر فتنة وإغراء ومعرفة» (ص48) لقد «استردت تجارة أبيها، وحولت زوجها مستخدما في متجر صغير لها، وهي الآن تبني مملكة من الثروة والمشاريع والطموحات» (ص48).

إن الست فدوى التي تقف وسط المرايا، تقف أيضا وسط المسرحية أو في المركز منها، المركز الذي يستقطب باقي الشخصيات/ الأطراف باستثناء الأستاذ فاروق الذي يفشل في تشكيل مركز مواجه لها. ويكون مصيره الموت. وكأن الكاتب سعد الله ونوس يتحدث في هذه المسرحية عن العالم القائم الآن وعلاقة المركز بالأطراف، فمن لايكون تابعا لهذا المركز فسيكون مصيره الموت. إنها رؤية تشي بها المسرحية رغم أنها تتعارض مع حلم الكاتب وربما مع رؤيته.

يجسد مدير المدرسة نموذج البيروقراطي الذي يخاف على نفسه

وعلى منصبه، ويكون هدفه الأول والأخير حمايتهما والمحافظة عليهما، لذلك نجده ينفّذ الأوامر والتوصيات بحذافيرها ولا يريد أن يرى إلا ما أراده له سادته أن يراه. ولهذا يعتبر أن ظهور كتابات سياسية في المراحيض ووجود طالبة في مدرسة تقرأ «طبائع الاستبداد» للكواكبي أخطر بكثير من قضية تحويل طالبات المدرسة إلى عاهرات عند الست فدوى. أنه يغلب ما هو ثانوي على ما هو أساسي بسبب العجز عن مواجهة الأساسي، وهو سلوك نراه متفشيا لدى المسؤولين في أجهزة الدولة ومؤسساتها. يعتبر أن واجبه الفعلي هو، حسب قوله: «أن أحمي المدرسة من جرثومة السياسة وأن أربي الطلاب على الولاء والطاعة» (ص9)، أما أن يكون معلما ومربيا وقدوة فهذا ينتمي إلى «عالم من المثل والأفكار الملونة» (ص9) العالم الذي قضى وانقضى... إن «أم الفضائل» برأي هذا المدير هي «محبة (يشير إلى الصورة) والولاء له أما ما يرتكبه المرء بعد ذلك فلا يعد إلا الهنات الهينات» (ص10) حتى لو كان ما يرتكبه هو الدعارة نفسها. وخلال حواره مع الموجهة ثرية تسقط منه جملة تظهر ارتباطه بأجهزة الأمن. إلى جانبه تقف الموجهة ثريا التي ترى كما يرى هو أن ولاء الطالبات «لاتشوبه شائبة» (ص13) وهذا هو المهم والأهم حتى من تحويلهن إلى عاهرات.

وخلال حوار الأستاذ فاروق والمدير يتكشف أن هذا المدير كان قد تعرف على الست فدوى، ويصفها بأنها «امرأة كريمة وخدومة» (ص15) ونصح الأستاذ فاروق بعدم الغوص في الأمر ملمحا إلى أن للست فدوى ارتباطاتها الخطيرة.

بعد مدير المدرسة يأتي الشيخ متولي الذي يمثل التيار الديني الانتهازي الذي يستخدم الدين استخداما نفعيا، فهو شيخ جامع وله في الإذاعة برنامج بعنوان: «اسئلة وفتاوى» والأهم من ذلك إنه يشكل الغطاء الديني لبيت الدعارة ولصاحبته الست فدوى، وهو غطاء ينسج خيوطه مما يحفظه من آيات قرآنية وأحاديث نبوية، ومواقف الخلفاء بحيث يخرج في النهاية بخطاب يدافع فيه عن هذا البيت ويحميه. تتبدى سلفية الشيخ متولي من خلال آرائه في العلم والمدارس. ومن خلال حديثه عن «آداب الاستنجاء والدخول إلى الخلاء» فهو يعتبر أن المدارس «الموبقات بعينها» أما المعارف والعلوم التي تقدمها هذه المدارس للأجيال فهي وسوسات شيطانية. «وما تلك الفلسفة والاجتماعات والطبيعيات والفلك والرياضيات إلا وسوسات شيطانية، وضعها الكفار كي تضل المرء وتزرع في قلبه الشك، وترمي به إلى هاوية الاستكبار والإلحاد» (ص24).

تتبدى سلفية الشيخ أيضا من خلال حديثه كما قلنا، عن «آداب الاستنجاء والدخول إلى الخلاء». فهو يتحدث عن هذه «الآداب» تماما مثلما كانت قائمة في الجاهلية أو صدر الإسلام، وكما نصت عليها الأحاديث النبوية دون زيادة أو نقصان، ودون

أخذ أي اعتبار لما تغير منذ أربعة عشر قرنا إلى الآن، فمازال يتحدث عن التنظيف «بالحجر» وكأننا مازلنا نعيش في العصر الجاهلي.

حداثة التخلف

وأخيرا تتبدى سلفية خطاب الشيخ بمقارنته مع خطاب «مدير المنطقة» الذي يقف فكريا على الطرف النقيض منه، رغم أنه يعيش إلى جواره في الزمان والمكان.

فمدير المنطقة هو الحامل لخطاب حداثة التخلف، إنه إنسان جديد علينا تماما، يمثل إيديولوجية البرجوازية الجديدة الصاعدة، وقد قذفته إلى مقدمة المسرح كي يعبر عنها ويكون الناطق الرسمي باسمها يقول: «نحن نعيش وسط التغير، إنه تغير هائل يطول كل شيء. إن كل ما تعلمناه من آبائنا وأجدادنا، وما حسبناه صلبا وثابتا يضمحل. ويتحول إلى دخان. المبادئ والتصورات، القيم والأخلاق. كل شيء... كل شيء يتغير ويتحلل إلى غبار » (ص34) وكأن ماركس في «البيان الشيوعي» هو الذي يتحدث هنا. بل إن سعد الله ونوس يقتبس خطاب مدير المنطقة هذا من «البيان الشوعي» لكارل ماركس بعد أن أعاد اكتشافه مارشال بيرمان في كتابه المذهل والأخاذ: «كل ما هو صلب يذوب ويتحول إلى هواء - تجربة الحداثة» (2) والذي يستل بيرمان عنوانه من جملة في البيان الشيوعي، يقول ماركس: «لقد لعبت البرجوازية في التاريخ دورا ثوريا للغاية (3)، وهنا يعلق بيرمان: «إن ما هو مروع في صفحات ماركس القليلة القادمة هو أنه يبدو كما لو جاء لا ليدفن البرجوازية، بل ليمدحها» (4) لكن هذا حدث في الغرب الصناعي الرأسمالي فماذا حدث عندنا، نحن بلدان وشعوب العالم المتخلف؟ إن ما حدث هو أن هذا التحديث أتى مفروضا من الأعلى على مجتمع متخلف لايمتلك مقومات الحداثة الحقيقية، وذلك بهدف مجاراة تطور العصر. وقد أتى حاملا معه الدمار للقيم والأعراف والأخلاق، تحديث أسماه بيرمان نفسه بـ «حداثة التخلف» وهذا ما يقوله النص في المحصلة؛ فالسطلة تروع المجتمع وتختزل قيمه ومهامه كلها إلى قيمة واحدة ومهمة واحدة هي «الولاء والطاعة»، ومآذن الجامع ترتفع أكثر فأكثر، وقبابه تتزين، وبيت الدعارة يتسع ليشمل المدرسة وباقي قطاعات المجتمع، وما يقوله مدير المنطقة عن السياحة والشعب الخدوم ينصب في هذا السياق، فهو يريد من الشعب كله أن يصبح عاهرا ويتخلى عن قيم الكرامة والأخلاق، يقول: «لم أسمع أحدا في بريطانيا أو فرنسا يتحسر على الكرامة والأخلاق (ص36) ومن يتحدث عن هذه القيم يعتبره مدير المنطقة أنه مازال يعيش «زمن البداوة».

كما أن ألفاظا مثل «الرشوة» و«النهب» و«الفساد» و«الإثراء» و«النصب» و«الاحتيال» هي، كما يقول مدير المنطقة، ألفاظ خارجة من قاموس بائد ولا يجوز لأحد أن يتهم بها أحد، كما أنها «قيود يستخدمها

المتزمتون كي يعرقلوا عملية تحديث البلاد»، و«العالم العصري» يستخدم بدلا عنها كلمات «المنفعة» و«العمولة» و«الربح» و«اقتناص الفرص» و«العصامية» و«المرونة» و«العلاقات العامة».

إن ميسون ابنة مدير المنطقة تتردد على بيت الست فدوى على مرأى منه وبقبوله التام، بل إنه يفتخر بأنه يحمل ولاعة من ذهب لا لثمنها بل لأنها هدية من ابنته ميسون المعجب كثيرا بها: «أحيانا أفكر إن العصر هو الذي أنجبها وغذى أنسجتها» إنه يعرف تماما ماذا تفعل في بيت الست فدوى كما يعرف تماما كيف حصلت على هذه الولاعة الذهبية، ومع ذلك فهو راض كل الرضى عن سلوك ابنته لأنه واهم أن هذه هي الحداثة. وفي هذا السياق يقول بيرمان: «إن حداثة التخلف مضطرة لأن تقوم على جملة من أوهام الحداثة وأحلامها. ولأن تستمد قوتها من التعامل، إيجابيا وسلبيا، مع جيوش من الأوهام والأشباح طلبا للصدق مع الحياة التي تتبع منها» (5).

وهذه الرؤية للحداثة والتحديث سوف يطورها سعد الله ونوس فيما بعد في مسرحيته «ملحمة السراب».

إن هاتين الشخصيتين المتناقضتين (الشيخ ومدير المنطقة) تتناقضان بدورهما مع الشخصية الرئيسية، أي الأستاذ فاروق، الذي يتناقض بدوره مع الجميع ويقف وحيدا بمواجهتهم. يبدأ بمواجهة عاهرة وينتهي بمواجهة مجتمع بأكمله يقف إلى جانب عاهرة ويحميها. فكل مكان يذهب إليه طالبا مساعدة لمواجهة الست فدوى وحماية المجتمع من فسادها يكتشف أن الست فدوى تمد خيوطها إليه لتسيطر في النهاية على المجتمع بأكمله بما فيه بيته وزوجته.

وما يذهله أنه قبل سنتين فقط عندما انكشف ما يجري في البيت غلت الناس واهتاجت. وكان اسم الست فدوى «تلوكه الألسنة كوصمة عار أو شتيمة» (ص29) لكن «هياج الناس لم يستمر طويلا. وأنه منذ سنة أو أكثر لم يعد يسمع أحدا يذكرها بسوء» (ص29) إنه المجتمع الذي يسير نحو الهاوية، والذي استمرأ الفساد وتعايش معه. وفاروق لم يعد يستوعب شيئا. إنه يعيش وسط الألغاز كما يقول: «الألغاز وهناك، هناك في ذلك البيت تلتقي الألغاز والغوايات معا» (ص52) لقد بدأ فاروق يشعر كفرد يعيش تناقضات الحداثة دون أن يعيها، أن «كل ما هو صلب يذوب ويتحول إلى هواء» حسب تعبير ماركس الذي يقتبسه المؤلف. القيم والمفاهيم والأخلاق كلها تتحول إلى هواء. وهنا نعود إلى بيرمان: «إن هذه الحياة متناقضة تناقضا جذريا في أساسها» (6) وإلى قول ماركس: «ففي أيامنا يبدو كل شيء حاملا بنقيضه» وإزاء هذه التناقضات تنتشر «أشكال البؤس وألوان الغرابة لتملأ العديد من أبناء العصر الحديث باليأس» (7) وكان فاروق نموذجا لابن هذا العصر اليائس والمغترب الذي لم يستطع فهمه إلا بعد مروره بهذه التجربة المريرة. عندها يدرك صحة رأى أخيه

من أن «الرياضيات كالشعر لاتعلمك شيئا عن الحياة» (ص52) ويدرك أن لا الزمان زمانه ولا المكان مكانه. لذا أتى انتحاره بمثابة نهاية طبيعية له وسط عالم ليس طبيعيا، عالم «كل ما هو صلب يذوب ويتحول إلى هواء» إنه ضحية هذه الحداثة (حداثة التخلف) وضحية تناقضاتها. وفاروق ليس النموذج الوحيد الذي يقدمه المؤلف كضحية لحداثة التخلف، بل هناك وإلى جانبه زوجته نجاة التي انتحرت معه. وزوجته هذه يجتمع الكل على نعتها بـ «جوهرة» يقول والدها لفاروق يوم زفافهما: «إنني أسلمك جوهرة فاعرف كيف تحافظ عليها» ويقول المؤلف معلقا: «كانت حقا جوهرة» وتقول فدوى: «إن لديك جوهرة نادرة» وهي ابنة خالته قبل أن تصبح زوجته، وقد اختارتها له أمه «قبل أن يلحظها وقبل أن يحبها». لاندري كيف انزلقت إلى هذا المنزلق، في البداية طلبت منها الست فدوى مطرزات مقابل أسعار مجزية في وقت تعيش هي وزوجها فاروق الذي تحبه حبا جما حياة تزداد عسرا مع الفقر والحرمان ولا يريحها أن تظل تشاهده يستهلك نفسه ووقته وأعصابه في الدروس الخصوصية مع أولاد مدللين لا يستحقون تعبه. لكنها الآن استفاقت متأخرة لترى ماذا فعلت بنفسها وزوجها: «أعرف أني لوثت كرامتك، أعرف أني جرحتك جرحا عميقا»، لذلك فهي نادمة وتطلب من فاروق أن يغرس السكين في نحرها بدل أن يغرسها في نحره. لقد قررت فعلا أن تموت مثل فاروق الذي قرر الرحيل عن هذا العالم الذي لم يعد له فيه «حجرا صغيرا» يتلطى فيه، عالم يعيش فيه وحيدا وضائعا. لكن زوجته لاتتركه يرحل وحيدا: «سأكون ظلك في كل ما تريد (....) سنرحل معا (....) وسيكون رحيلنا كالزفاف» وهذا الرحيل يتم باستنشاق الغاز حيث نجد فاروق يغلق نافذة المطبخ وبابه بإحكام ويفتح جرتي الغاز ويتمدد إلى جانب زوجته على الأرض ليدخلا معا شيئا فشيئا «بياض» الموت.

إلى جانب فاروق وزوجته نجاة كان هنالك نموذج آخر هو جمال الساطي الذي ظل موظفا هادئا ومجدا ومخلصا، ولم تبقع سجله الوظيفي ملاحظة أو هفوة طوال عشرين عاما إلى أن «بدأ يظهر عليه الاختلال» (ص33) حسب تعبير رئيسه مدير المنطقة، وآخر ما قام به كان أن اعتلى مكتبه، وراح يصيح: «أيها الخصيان... الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام» (ص31) وعندما نهض رئيس الديوان وسائر الموظفين وحاولوا تهدئته، وبال عليهم،ثم قفز خارجا إلى بهو السراي، وراح يصرخ وسط دهشة الناس «أيها الناس... الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام».

أمام هذا الواقع ينهض السؤال التالي: إذا كان اليأس والانتحار مرافقان لتناقضات الحداثة فكيف يمكن التغلب على هذه التناقضات كي نجنب الشريحة التي يمثلها فاروق الانتحار؟ هذا السؤال نعثر على جوابه عند بيرمان أيضا الذي يقول

تعليقا على ماركس: «وهكذا فإن طبقة من «أناس جدد» أناس هم حديثون تماما ستكون قادرة على حل تناقضات الحداثة، على التغلب على الضغوط الطاحنة (....) التي يضطر أبناء وبنات العصر الحديث أن يعيشوا في قلبها» (8).

وهؤلاء «الأناس الجدد» مثلتهم في نص المسرحية الطالبة «منى زيدان» التي تقرأ الكواكبي معبرة عن وعي مبكر لديها ولدى بعض أبناء وبنات جيلها، أنها الأمل والضوء الذي يلوح في الأفق البعيد وسط الظلمة المطبقة. فاليأس ليس مطلقا عند سعد الله ونوس، وإذا كان قد أنهى مسرحيته، كما كان ينهي كل فصل منها، عند اللحظة التي يكون فيها الشر منتصرا فإنه يؤكد أن الساعات كانت تدور... وبالتالي فإن لحظة الانتصار هي لحظة عابرة، وكأنه بذلك يرد بصورة غير مباشرة على أطروحة فوكوياما بأن التاريخ قد انتهى عند «انتصار الرأسمالية» وتوقف بصورة مطلقة عند هذا الانتصار. وهذا الرد سيكون مباشرا في كلمته الموجهة للمسرحيين في العالم لعام 1996 عندما قال عبارته الشهيرة «إننا محكومون بالأمل وما يحدث لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ».

لقد اختار سعد الله ونوس أسماء الشخصيات بعناية فائقة، فكل اسم يدل بشكل دقيق على حالة أو وضع أو دور حامله، فاسم فاروق أتى من الفارق الذي يعيشه حامله بين تصوره للعالم الذي يعيش فيه والواقع الحقيقي لهذا العالم. أما مدير المدرسة فهو عبد العزيز، والعزيز هنا اسم الله (كما هو معروف) بقدر ما هو شخص من لحم ودم يخدمه هذا المدير/ العبد ويقدم له كل «الولاء والطاعة» دون أن يعرفه أو يراه عن قرب. أما مساعدته ثريا فهي «ثريا» تنير له عقله بتزويده بكل ما يدور في المدرسة من أحاديث في السياسة. والشيخ متولى يستدعي إلى الأذهان مباشرة صورة الشيخ الذي يجعل من نفسه ولي الله على الأرض.

أما مدير المنطقة عدنان القاضي فهو الذي يحلم بتحقيق جنة عدن على الأرض من خلال الانفتاح على العالم وأسواقه وتشجيع السياحة بفتح المزيد من بيوت الدعارة في البلد. أما الست فدوى فتفدي حياتها وحياة البنات اللواتي يعملن في بيتها لتعوض لأبيها ما خسره من أموال مع زوجها وأما «نرجس» التي تخدم لديها فهي النرجس الذي يفوح في زوايا بيتها ليزيده غواية. ومقابل ذلك تصبح نجاة زوجة فاروق قارب النجاة للابحار بفاروق بعيدا عن هذا العالم تاركين خلفهم الطالبة منى زيدان التي تقرأ «طبائع الاستبداد» مجسدة المنى في تشييد عالم مختلف جميل يقوم على أنقاض هذا العالم القبيح.

هذه هي تناقضات الحداثة التي استطاع سعد الله ونوس أن يجسدها في نصه المسرحي «يوم من زماننا» وإن لم يكن قد أشار إلى سبل التغلب عليها. وربما كان هذا ليس من مهامه. إنه نص يندرج كنوع أدبي، ضمن ما يسمى بـ «المأساة الحديثة» أو بكلمة

أدق، مأساة الفرد اليائس المغترب الذي يعيش تناقضات الحداثة في مجتمع متخلف.

***

الهوامش

1ـ سعد الله ونوس: يوم من زماننا بيروت: دار الآداب 1995. ص23 في المقتبسات التالية المأخوذة من هذه المسرحية سنضع رقم الصفحة في نهاية المقتبس، وذلك للتخفيف من حجم الهوامش.

2ـ ترجمه إلى العربية فاضل جكر تحت عنوان: «حداثة التخلف ـ تجربة الحداثة» وصدر عن دار كنعان في دمشق، 1993.

3ـ مارشال بيرمان: حداثة التخلف. ص84

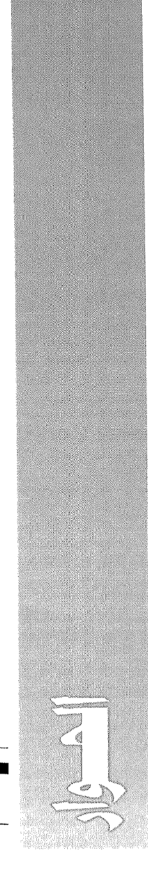
4ـ مارشال بيرمان: المرجع نفسه. ص84.

5ـ مارشل بيرنان: المرجع نفسه، ص215.

6ـ مارشل بيرمان: المرجع نفسه، ص11.

7ـ مارشال بيرمان: المرجع نفسه، ص11.

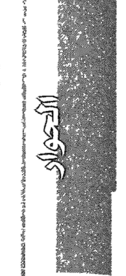
8 ـ مارشال بيرمان: المرجع نفسه، ص11.



■ مع الكاتب المسرحي محفوظ عبدالرحمن

فيصل العلي





محفوظ عبدالرحمن

الكويت رائدة خليجيا في فن المسرح

حوار: فيصل العلي

- **نلجأ للتراث لمناقشة قضايا كبرى**
- **أرفض مصطلح أفضل مسرحية**

يعتبر الكاتب محفوظ عبدالرحمن أحد أهم الأسماء الموجودة على الساحة الفنية والدرامية.. فهو كاتب مسرحي من الدرجة الأولى، ويكفيه فخرا أنه مؤلف مسرحية «حفلة على الخازوق» وسيناريو فيلم «ناصر 56» وسيناريو «الرسالة» قبل ذلك الذي نجح نجاحا عالميا. كما أنه مؤلف سيناريو مسلسل «أم كلثوم». وعندما تحدث إلى «البيان» كان على سجيته من خلال إجابات مكثفة كما هي حواراته في إبداعاته حيث توقف عند المخرج الراحل صقر الرشود الذي يراه أفضل مخرج تعامل معه، وأعلن عن رفضه لفكرة وجود الجوائز في المهرجانات، وعلق على الرقابة التي تدقق كثيرا في الأعمال التراثية التي يراها تربة خصبة لمناقشة القضايا

الكبيرة. ومن جهة أخرى حاول تشخيص حالة «اللامسرح» في الوطن العربي مؤكدا أنه ليس عنصرا رئيسيا في حياتنا، وعلق على مسلسل «أم كلثوم» ودافع عنه وعنا، وعرج على تجربة جمال عبدالناصر وعلى حوار الحضارات الذي صار تصادما وعلى الديمقراطية وقضايا أخرى.

● تعتبر مسرحية «حفلة على الخازوق» من أفضل المسرحيات العربية وأحب أن أسألك عن مشهد الصناديق.. هل هي فكرتك؟ أم أنها مقتبسة؟ أو أنها مسروقة؟

- لم أسرق فكرة الصناديق في مسرحية «حفلة على الخازوق» بل طورت فكرة اقتبستها من قصة شعبية تفيد أن امرأة أعطت لثلاثة رجال موعدا واحدا، وكلما جاء رجل قالت له أتى زوجي ووضعتهم جميعا في الصناديق، ثم ذهبت مع حبيبها «حسن» إنما خيالي جاء ليضع الصناديق فوق بعضها وتدخلت فجعلت الفقير في أعلى صندوق والأعلى منصبا في آخر صندوق.

● وهل هناك من قدمها في مصر؟

- لا.. فالمخرج الكويتي صقر الرشود أول من قدمها، وأصدقك القول إن أحد المخرجين الكبار في مصر أخذها وقدمها للرقابة وقال لي متى ما وافقت الرقابة سوف ألغي مشهد الصناديق لأنه مشهد إذاعي وليس مسرحيا فبقيت صامتا ولم أرد عليه، والغريب فعلا هو أن صقر الرشود قام بعمل الصناديق كما فكرت تماما.

● أحب الكتابة باللغة العربية الفصحى لأنها تمنحني مجالا واسعا في التعبير

● وهل غير صقر الرشود في إحدى المشاهد أو أنه أضاف أو ألغى؟

- لم يغير صقر الرشود أي حرف من مسرحياتي وقد عملت معه ثلاث مسرحيات وهو أفضل مخرج تعاملت معه.

● وهل كتبت هذه المسرحية بالعربية الفصحى أم باللهجة العامية المصرية؟

- لقد كتبتها باللغة العربية الفصحى إنما جاءني المخرج المصري الذي حدثتك عنه وطلب تحويلها إلى اللهجة المصرية.

● وأيهما تفضل في لغة الكتابة؟

- لقد كتبت عشر مسرحيات وثلاثة عشر مسلسلا بالفصحى التي تعطيك مجالا أوسع للتعبير ولإيصال الرسالة وتمكنك من التلاعب بالألفاظ ككلمة «مندفعا» مثلا في مسرحية «حفلة على الخازوق».

● هل تستطيع القول إن مسرحية «حفلة على الخازوق» هي أفضل مسرحية في تاريخ المسرح العربي؟

- لا.. لا أستطيع قول ذلك.

● هل لأنك مؤلفها؟

ـ لا.. إنما المسألة أنني ضد مصطلح أفضل مسرحية فما تراه قد لا أراه وهكذا وأنا ضد الجوائز وإن كنت لا أرفض استلام الجائزة «يقولها وهو يضحك».

● أنت متهم بأنك متقوقع مسرحيا في التراث.. فهل ذلك هروب من السلطة؟ أم من واقع أمتك الأكثر سوءا؟

ـ سمعت ذلك كثيرا والحقيقة هي أن الأعمال التراثية والفصحى تتعرض إلى الرقابة أكثر من بقية الأعمال الفنية ونلجأ إلى التراث لمناقشة قضايا كبيرة لا نستطيع تناولها من خلال قصة عصرية.

● أو ربما لأنك تنتمي لجيل العمالقة في مسرح الستينيات؟

ـ لا.. فلدينا نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ولم يتجها لذلك.

● هل تكونت لدينا هوية خاصة في المسرح العربي؟

ـ كنت مشغولا كثيرا بوجود هوية عربية للمسرح العربي وعملية تأصيل المسرح فاكتشفت أنه لا توجد لدينا حياة مسرحية حقيقية فكيف نبحث عن هوية؟! وكيف نسأل عن تأهيل مسرحي؟! ولنسأل أنفسنا كم إنسانا عربيا لم يدخل المسرح في حياته؟ ستجد أن النسبة كبيرة وهذا يعني أن المسرح ليس عنصرا رئيسيا في حياتنا.

● هل شخّصت لنا حالة المسرح العربي؟

ـ إن آفة المسرح العربي الحالي هي أن مقياس جودة المسرحية يكون من خلال درجة الكوميديا ومدى إضحاك الجمهور، وهذا نوع من أنواع المسرح، وأذكر أنني كتبت مسرحية «السلطان يلغو» ولما رأى ممثلو المسرحية أنها تضحك زادوا من عندهم فتوقف الجميع عن الضحك فقلت لهم إن الجمهور كان يضحك من الموقف، وقد بات المسرح يحتوي على عشر رقصات مثلا وهذا ما أرفضه بل أنني لا أشاهد هذا النوع من المسرح.

● هل سحبت القنوات الفضائية الجمهور من المسرح؟

ـ هناك عدة أمور سحبت البساط من تحت أرجل المسرح، ومنها القنوات الفضائية التي سحبت الجمهور من المسرح ومن السينما ومن الكتاب ومن الإذاعة لأنه أسهل أشكال الفُرجة.

● هل يقدم المسرح الخاص فناً راقياً؟

ـ المسرح الخاص لا يفكر إلا بالربح فقط.

● وهل عملت في المسرح الخاص؟

ـ لا.. لم أشتغل بالمسرح الخاص.

● لماذا؟

ـ لأنني لا أرتاح كثيرا له.

مسلسل أم كلثوم

● هوجمت كثيرا كونك رسمت للأجيال شخصية أم كلثوم كملاك.. ما تعليقك؟

ـ لقد كان هدفي أن أكتب مسلسلا

عن الفنانة أم كلثوم الرائعة بثقافتها وبصوتها الذي أثبتت الأبحاث الفرنسية أنه من أجمل ومن أقوى الأصوات، وقلنا عنها كل ما نعرفه من معلومات، أما الإشاعات والاتهامات فلا دليل عليها وإن كانت صحيحة لا نستطيع ذكرها في مسلسل تلفزيوني يدخل البيوت وهي مطربة عظيمة ذات شخصية عظيمة وهذا هو الأهم.

● كم مرة قابلت أم كلثوم؟

- قابلتها مرتين منهما مرة بالمصادفة في المصعد، ومرة كلمتني بالهاتف.

● وهل أنت فخور بذلك؟

- ينظر لي مستغربا ثم يبتسم.

● ألا تتفق معي من أن أعمالك التلفزيونية التاريخية مظلومة حتى من قبل تلفزيون مصر بلدك؟

- لم تعرض معظم أعمالي التاريخية على مستوى الدراما في تلفزيون مصر وكذلك في بعض البلاد بينما أعادت بعض التلفزيونات العربية هذه الأعمال أكثر من مرة ولا أعرف سببا محددا لذلك.

● وكيف تجد الحركة الفنية في منطقة الخليج العربي؟

- لقد استطاعت دول الخليج العربي أن تتطور في كل المجالات ومنها المجال الثقافي وكذلك الفني وخاصة في الكويت التي لها الريادة خليجيا ثقافيا وفنيا وباتت تنتج أعمالا فنية راقية تنافس بقوة.

● وكيف ترى حال المسرح في الكويت؟

- أحب الكويت كثيرا لذا سأقول لك صراحة إن العصر الذهبي للمسرح الكويتي كان في نهاية الستينيات والسبعينيات إلا أنه تراجع بمستواه وفي بعض الأوقات تراجع كثيرا علما بأن معظم نجوم الستينيات والسبعينيات مازال يعمل في الفن وإني لأتساءل ماذا يحدث؟ وهذا شيء غريب فعلا.

● هل هي أزمة نص مسرحي مثلا؟

- ليس فقط، فنحن لدينا أزمات في كثير من العناصر المسرحية مثل أزمة المجتمع نفسه والرقابة والمنتج والممثل.. الخ.

● هل تؤيد مقولة أنه متى ما كان المسرح المصري بخير كان المسرح العربي بخير والعكس صحيح؟

- لا.. ليس صحيحا.. فمن يسعى لتقديم عمل مسرحي راق لا يكترث لحال المسرح لا في مصر ولا في غيرها.

● وهل أصبحت غنيا من خلال التأليف؟

- هل تريد مليونا؟ يضحك ثم يكمل.. إن المسألة نسبية تبعا للشخص نفسه ومتطلباته وبالنسبة لي فإنني كنت أحلم بمنزل وبسيارة وقد حصلت عليهما والحمد لله وأصرف معظم أموالي على السفر الذي أعشقه.

● وأين تشد الرحال عادة؟

- لقد زرت الكثير من المدن.. وكما

تعلم هناك بلاد سياحية وهناك بلاد ثقافية وهناك بلاد تجمع بين السياحة والثقافة مثل باريس ولندن واسطنبول وموسكو.. فأنا أحب العواصم الثقافية ومولع بها بصورة كبيرة.

● يقال إنك ناصري حتى النخاع.. ما تعليقك؟

- لست درويشا إنما أحببت جمال عبدالناصر بعد موته لأنني كنت أرى عيوبه أكثر من ميزاته وبعد وفاته كان العكس رغم بعض التجاوزات.

● هل تؤمن بنظرية حوار الحضارات؟

- إن الإشكالية بين الشرق والغرب أنهما لن يلتقيا أبدا كما قال الشاعر الانجليزي المشهور ديديان بيكامبر «ومع الأسف نحن نجد صدام الحضارات بدلا من حوار الحضارات».

● هل تتنفس الديمقراطية بشكل جيد في الوطن العربي؟

- إن التجربة الديمقراطية العربية تجد تضادا في كثير من الأحيان والتناقض هو أن تجد رجلا يدعي الديمقراطية وهو دكتاتوري في بيته ونادرا ما تجد إنسانا ديمقراطيا حقيقيا.

الرسالة

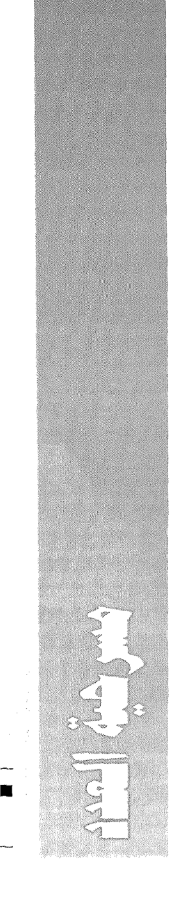
● ما سر نجاح فيلم «الرسالة» الذي كتبته؟

- أولا الإدارة وثانيا الدعم المادي وثالثا بقية العناصر الفنية من مخرج وممثلي وفريق فني خلاق.

ناصر 56

● هل دافعت عن جمال عبدالناصر في فيلم «ناصر 56» لأنك ناصري؟

- لقد كانت مصر في تلك الحقبة محاطة بأخطار جمة من داخل مصر ومن خارجها خاصة أن العالم وقف ضد مصر وضد الثورة وضد جمال عبدالناصر الرمز ورغم حدوث بعض التجاوزات أقول لك نعم أنا ناصري.



■ ابن بطوطة وتابعه ابن جزي

عبدالرحيم مودن



مسرحية من ثلاثة مشاهد

ابن بطوطة وتابعه ابن جزي

● عبدالرحمن مودن/ المغرب

المشهد الأول

(بيت متواضع أشبه بالعشة على شاطئ مهجور، أصوات صاخبة، ينفتح الباب، ويخرج الرجل الأول غاضبا، ويتبعه الثاني متوعدا، وهو يقدم رجلا ويؤخر أخرى يلبس الأول بدلة عصرية فاقعة الألوان، أما الرجل الثاني فقد كان لباسه تقليديا: عمامة ملفوفة حول طربوش، وجبة صوفية برز من فتحتها، عند العنق صديري مغربي بأزراره المصنوعة من كويرات حريرية).

ابن بطوطة (وكأنه يخاطب نفسه): أكثر من ثلاثين سنة في الرحلة والارتحال.. ويأتي أخيرا هذا الذي قطر به السقف ليعلمني.. على آخر أيامي..

(يقاطعه «ابن جزي»، بلهجة ساخرة وهو يعود أدراجه نحو العتبة)

ابن جزي: هل قلت شيئا يا ابن بطوطة؟

ابن بطوطة: لا.. ولكن؟

ابن جزي (يقاطعه، من جديد، بعنف هذه المرة دون أن تغادره اللهجة الساخرة):

أعرف ما يدور تحت تلك العمامة البئيسة.. كل شيء تغير إلا أنت.. والرأس الذي لا يدور بظل كدية جرداء جرباء كأداء..

ابن بطوطة: لو رأيت الكدية المباركة بـ«دمشق» لغيرت رأيك. ربوة واحدة تتفرع منها أنهار سبعة... و...

ابن جزي: ها أنت قد عدت إلى تخريفك الذي سينتهي بك إلى الجنون !!

ابن بطوطة: قلت لك: الرحلة لا تباع ولا تشترى، الرحلة شرف الرحالة. هل يباع الشرف؟!

ابن جزي: ما لنا والشرف؟!.. قلت لك كل شيء تغير إلا أنت.. سقط جدار برلين وشنق لنين وانتقل اليسار إلى اليمين.. إلا أنت.. إلا أنت !!

ابن بطوطة: لا يهم.. انظر لو تكلمت هذه الأمواج لنطقت باسمي قبل كل الأسماء كل موجة أعرف أصلها وفصلها.

ابن جزي (رافعا حاجبيه بسخرية) مقاطعا: كلام غريب.. غريب!! (يلتقط صفيحة مربى فارغة من التراب ويخاطب ابن بطوطة بلهجة متحدية):

لو ملأت هذه الصفيحة من مياه البحرين، هل تستطيع فرز مياه المتوسط عن مياه الأطلسي؟!

ابن بطوطة: ... نعم.. وأكثر من ذلك.. انظر إلى هذه الموجة الأخيرة التي تهمس إلى الدار الغربي لهذه العشة.. آخر موجة.. هل رأيتها؟ إنها من الصين.

ابن جزي: هل تمتلك عينين نائمتين وبشرة صفراء!! (ينهي كلامه بضحكة ساخرة صادرة عن أنفه).. عجبا!!

ابن بطوطة: هي بالفعل كذلك.. ولكنك ترى ولا تبصر؟!

ابن جزي: هذه كلمات متقاطعة!! أرى ولا أبصر!!

ابن بطوطة (واضعا يده على قلبه): البصيرة يا صاحبي وليس البصر.. الرحلة توجد بهذا المكان (يضع ابن بطوطة يده على قلبه باستسلام وارتياح).

ابن جزي: وماذا تقول عن هذه الذرات؟! (يأخذ حفنة من رمل الشاطئ ويرسلها في اتجاه الريح) هل هي ذرات السند؟!

ابن بطوطة: لو أخذت طريق القلب لانبسطت أمامك كل الطرق.. السفر هو أن تسافر دون أن تسافر.

ابن جزي: هذه الألغاز لا تهمني.. الطريق الذي أعرفه الآن لا يزيد على عشرة كيلومترات إلا بقليل.. هناك على مرمى حجر.

ابن بطوطة: لا يفاضل الرحالة بين الطرق. الطرق فلذات كبده، لا مفاضلة بين أبنائه سواء كان صبيا أو شيخا.. الطريق سواء كانت في حجم حبة عدس أو في عرض قارة شاسعة فالرحالة يرتحل بقلبه قبل قدميه.

ابن جزي: ... إذن اتفقنا.. الطريق لديك سواسية.. لنبدأ..

(يقاطعه ابن بطوطة بإشارة حاسمة من سبابته).

ابن بطوطة: .. لا أريد أن أتحول، في آخر أيامي، إلى مضارب في الطريق..

ابن جزي: ألم تسمع عن الطريق السيار؟!

ابن بطوطة: سبحان الله.. لا طريق يسير إلا إذا أراد صاحب المسير.

ابن جزي: ومقاولو الطرق؟!

ابن بطوطة: .. هذا ليس بدعة!! قاولوا في الأحياء، فكيف لا يقاولون في الطرقات؟! الدين لله والطريق للجميع؟!

ابن جزي: ... الله يهديك.. لن تخسر شيئا، ستظل دائما وأبدا، أمير الرحالة في كل زمان ومكان.. دقائق قليلة تعادل ثلاثين سنة من العذاب اللامجدي و..

(ينهض ابن بطوطة.. فجأة، ويتجه نحو العشة بخطوات مضطربة، وهو يهمهم بكلمات غير واضحة.. تابعه ابن جزي، بنظرات مدهشة، ويده اليمنى تمسد شاربه بحركات سريعة عكست حيرته واضطرابه في هذه اللحظة).

المشهد الثاني:

(يقف ابن جزي أمام مركب مطاطي بمحرك من نوع «ياماها».. ويبدأ في مناداة ابن بطوطة بصوت مرح).

ابن جزي: لن تركب منذ اليوم «جنك» الصين، أو شراع السندباد.. قارب «زودياك» آخر «موديل»!! دقائق ويقذف بك نحو الضفة الأخرى.

ابن بطوطة: ......!!

ابن جزي: ولكل إبريق غطاؤه.

ابن بطوطة: ماذا تعني بهذا الكلام الذي لا أساس له ولا رأس!!

ابن جزي: أعني، يا شيخي، أنك لن تهدك تماسيح السودان منذ اليوم! ولن ترعبك مغارات، عفوا، أفواه كلاب البحر أو أفراسه.. ألم تقل في رحلتك: أفواهها كالكهوف الغائرة، وهي ليست من الحيوانات السائرة!!

ابن بطوطة: .....!!

ابن جزي: ستتربع على مجلسك الوثير في آخر القارب.. وبجرة واحدة من هذا المقبض الأنيق يندفع بك القارب نحو الضفة الأخرى مثل الجواد الأصيل.. اعترف بأنك أعجبت بهذا.. التشبيه!!

ابن بطوطة: ......!!

ابن جزي: وعوض أن تفزعك الجبال التي ارتعدت لها فرائصك يوم أن حسبتها طيورا مرعبة من فصيلة الرخ لن تجد أمامك ووراءك.. بل في كل الجهات إلا الجمال.. جمال الماء والإنسان.. والحسان من كل حدب وصوب يشيعك في الذهاب والإياب.

ابن بطوطة: .. وهذا المركب... قلت: ما اسمه؟!

ابن جزي: «زودياك».. زودياك يا شيخنا.. وهو الآن «زودياك ابن بطوطة»

اسم رائع!

ابن بطوطة: وماذا يحمل هذا الـ«زودياك»؟!

ابن جزي: يحمل كل خير. يحملك أنت أولا وأخيرا.. فـ«زودياك» تشرف بك قبل أن تتشرف به. هو الآن «زودياك ابن بطوطة» اسم رائع.. أليس كذلك؟

ابن بطوطة: وبعد؟!

ابن جزي: ويحمل الذين عجزت عن حملهم سفن البر والبحر.

ابن بطوطة: لم أفهم؟!

ابن جزي: سفن البر ولو كانت سلحفاة لم يتركوها بسلام. أما سفن البحر فمازال الماء قادرا على حمل ذنوب البشر.. الأرض تظل مخلصة لو شمها ولو مر بها السائر في المنام.. أما الماء، أو البحر فلن تجد آثار أقدام أو أحلام.. الماء يمحو كل الآثام.

ابن بطوطة: أشم من كلامك رائحة نتنة؟!

ابن جزي: أقصد.. حتى لو فاجأ أهل البر البحر، فهذا الأخير يفتح حضنه للجميع.. أما أنت، يا شيخنا الجليل، فلن يجرؤ أحد على مس شعرة من رأسك..

ابن بطوطة: إذا فهمت.. سأصبح دليلا لكل الهاربين.

ابن جزي: .. بل قل للراغبين.. فالراكبون إما أن ينتسبوا إلى جالية الداخل أو جالية الخارج. هذا هو زمننا ونحن أصحابه، جاليتان - في الداخل أو الخارج - لا غير!!

ابن بطوطة: ما الفرق إذن؟

ابن جزي: لا يهمنا الفرق أو المفروق. كل من يريد القفز إلى الضفة الأخرى فمرحبا به.

ابن بطوطة: أنا رحالة قبل أن أكون مقاول هاربين.

ابن جزي (مقاطعا بعنف): قلت لك: ليسوا هاربين.. هم مهاجرون مثلا.

ابن بطوطة: الرحالة يختلف عن المهاجر.. ثم.. إن الرحالة يعود قبل أن يفكر في الذهاب.

ابن جزي: لنقل إنهم منفيون.

ابن بطوطة: الرحالة يعود طال الزمن أم قصر.

ابن جزي: أوف.. لنقل إنهم سائحون!

ابن بطوطة: الرحلة سياحة.. هذا حق مشروع، ولكن، إذا كان الأمر كذلك، لماذا تريد إلباس هذا الـ«زودياك» طاقية الإخفاء؟!

ابن جزي (بعد لحظة صمت قصيرة): ... لنعتبرها سياحة.. ارتحت الآن؟!

ابن بطوطة: لا أقصد بالسياحة تغيير الأمكنة كما تغير الملابس الداخلية.. بل أقصد..

ابن جزي (وهو يمسك رأسه بكلتا يديه): ها نحن قد انتقلنا إلى المختصر المفيد!!

ابن بطوطة: عيبك يا«ابن جزي» أنك أخف من رزقك..

ابن جزي: اسمع يا ابن بطوطة.. هذا موضوع آخر.. قلت السياحة و..
ابن بطوطة: كنت أقصد يا صاحبي أن الرحالة يختلف عن السائح.
ابن جزي: وما الفرق رحمك الله؟!
ابن بطوطة (متلافيا النظرات المحرجة لابن جزي): السائح ينسخ الأماكن وكأنه يمحوها بالمحاة، بمجرد الابتعاد عنها يدوسها بقدميه.
ابن جزي: والرحالة؟!
ابن بطوطة: أما الرحالة فتستنسخه الأماكن والأشكال والأزمان، يحل فيه نسخ الشجر، أو ظل الكائن حيوانا كان أو إنسانا أو نباتا..
ابن جزي: معنى هذا أن الرحالة قد يتحول إلى حيوان أو..
ابن بطوطة: ثمار النارجيل لا تختلف عن وجوه البشر.. تضحك أثناء الضحك.. وتبكي أثناء البكاء حسب الأحوال.. أشجار آدمية تفوق ابن آدم، حسا وإحساسا.
ابن جزي: هل ستجد الآن من يسمع هذا الكلام أو هذا الهذر؟!
ابن بطوطة: ....!!
ابن جزي: طاوعني.. «زودياك» ينتظر إشارة منك.
ابن بطوطة: هل تريد مني أن أصبح مهربا للأرواح اليائسة في هذه المرحلة من العمر؟ في آخر أيامي يا «ابن جزي»؟!
ابن جزي: من قال هذا الكلام؟!
ابن بطوطة: أنت الذي جئت بهذا الملعون.. ما اسمه؟!
ابن جزي: «زودياك يا شيخنا».. «زودياك»!!
ابن بطوطة: قلت لك، وأكرر ذلك من جديد، أنا رحالة ولست مضاربا في الطريق!
ابن جزي: هذا زمن الطريق الطائرة.. طر حيث تطير.
ابن بطوطة: أنا لا أعرف إلا طريقا واحدة.. (يضيف ابن بطوطة بصوت مرتفع): ولن أغيره ما حييت.

المشهد الثالث:

(يقتعد «ابن بطوطة» حجرا في اتجاه البحر خلف ظهره ازدادت العشة بؤسا، وتراكمت حولها أزبال عديدة.. وغير بعيد عن «ابن بطوطة» كان قارب «زودياك» مشدودا إلى وتد مغروس في الرمل المبتل، يتقدم «ابن جزي» بحذر من «ابن بطوطة»، ثم يقرصه في كتفه الأيمن مداعبا، أما يده اليسرى فقد حملت ورقة مطوية حمراء اللون).

ـ **ابن جزي:** (رافعا صوته بغنائية صاخبة):
«زودياك يا زودياك
البحر يخشاك

والبر يهواك

والناس تهيم شوقا إلى لقياك (تصحب هذه الكلمات أغنية محمد عبدالوهاب الشهيرة: ساعة ما بشوفك جنبي» تتوقف الأغنية من المقطع الأول يصمت ابن جزي برهة قصيرة، ثم يلوح بالورقة المطوية صارخا بأعلى صوته):

ابن جزي: هذه مجرد لائحة أولى.. العشرات ينتظرون.

(يظل «ابن بطوطة» مديرا ظهره لـ «ابن جزي» وبصره لا يغادر البحر)

ابن جزي (بعد تردد قصير): هل أنت مريض يا «ابن بطوطة»؟

ابن بطوطة: .....!

ابن جزي: آه، فهمت.. لا تلتفت إلى أولئك الحسدة أو الحقدة.. ثم أن الصحافي لم يقل عيبا، ما اسمه.. لم أعد أذكر اسمه يا «ابن بطوطة»؟!

ابن بطوطة: (ملتفتا بهدوء نحو ابن جزي دون أن يغادر مكانه)، ابن خلدون.. عبدالرحمن بن خلدون.

ابن جزي: نعم هو ذاك.. لم يقل عيبا.. فالناس، كما جاء في مقاله: «يعتريهم الوسواس في الزيادة عند قصد الإغراب..» هذا كل ما قاله وأقول أنا بدوري ماذا سيفيد الناس من نساء أقدامهن في رؤوسهن.. أو لا أدري؟! مهنة بائرة !!

ابن بطوطة: وهذا ما أسعدني تمام السعادة.. منذ صدور المقال، وأنا أنتظرك على أحر من الجمر، نقمة من طيها نعمة.

ابن جزي: أخيرا فهمت اللعبة.. لن ينفعك إلا جيبك.. هل سيأكل أبناؤك حكاية لحية الشيخ «جمال الدين» أو حكاية «حسن المجنون»..

ابن بطوطة: الآن تأكدت بأن الاسم يدل على المسمى.

ابن جزي: سأقبلها منك هذه المرة.. أنا مجرد ابن الجزيء.. بعد أن يتحرك «زودياك» سأصبح ابنا لجزء كامل، ثم لأجزاء إلى أن نملك البحرين والبرين !!

ابن بطوطة: مازلت تفكر مثل جزيء غرير يا ابن جزي؟ وكلامك يدخل من هذه الأذن ليخرج من الأخرى.

ابن جزي: لولا أنك من أشراف - حسب ما علمت - «نابلس».. لقلت ما قاله ذلك اللعين..

ابن بطوطة: (باستغراب) من؟

ابن جزي: موظف أحد مكاتب الحالة المدنية.. بعد أن قدمت له الأوراق المطلوبة لاستخراج بطاقة «دليل سياحي»، كما اتفقنا.. اتكأ على صاحبه وهو يخفي ابتسامة ساخرة وقال: إذا كان هذا اسمه «ابن بطوطة» فماذا سيكون اسم ابنه؟!

ابن بطوطة: إذن أنا على صواب

ابن جزي: كما اتفقنا.. هذه البطاقة مجرد تعويذة تمنع عنا الألسنة الطويلة.. أنا فرن يستطيع إطعام حومة بأكملها.

ابن بطوطة: تلك قضيتك.. أما أنا.. فالطريق واضح.

ابن جزي: ماذا تقصد؟!

ابن بطوطة: لو رجعت إلى الرحلات لوجدت هذا الشعار: ارحل بنفسك من أرض تهان بها، هل أكمل؟

ابن جزي: ومن يجرؤ على إهانتك يا «ابن بطوطة».. العمل ليس عيبا!!

ابن بطوطة: أنا رحالة يا «ابن جزي».. ألا تريد أن تفهم؟!

ابن جزي: وهذا ما سنفعله إن شاء الله..؟!

ابن جزي: وهذا ما سنفعله إن شاء الله..؟!(يرمي بالورقة المطوية جانبا).

يقاطعه «ابن بطوطة» بهدوء، وهو يضم أصابع كفه الأيمن مهدئا من غضب «ابن جزي».

ابن بطوطة: اسمع إلى هذا البيت، وأنت الأديب الشهير.. استمع قليلا: والكحل نوع من الأحجار منطرح بين الحجارة مرمي على الطريق لعلك قد فهمت واللبيب بالإشارة يفهم.

ابن جزي: أنا معك سنرحل وسيرحل كل من يريد أن يرحل ما الفرق إذن؟

ابن بطوطة: أتذكر الآن أن رحلتي إلى «جزيرة الأموات».. أوف أفضل محاورة الأموات على الأحياء.. الفرق شاسع يا صاحبي.

ابن جزي: ها أنت ستعود إلى هذا الكلام الذي لا طعم له، من سيصدقك بأنك مت لكي تدخل جزيرة الأموات؟ من سيصدق ذلك وأنت أمامي الآن بكل عافيتك؟

ابن بطوطة: ليس الرائي كالسامع.. لا يهم أن تكون حيا مع الأموات. قل أنا ميت وادخل مع الداخلين.

ابن جزي: يا عباد الله.. هل هذا كلام رجل عاقل رقص فوق النار.. وتحول إلى غبار.. ووصل إلى «ظفار».. هل أكمل؟

ابن بطوطة: لو كنت بجانبي بـ«جزيرة الأموات» لسمعت الميت يقول لك باللسان الفصيح: أقدم لك المرحوم فلان فيرد عليك الميت الآخر بلسان أفصح من لسان السائل: أهلا وسهلا نتمنى لك موتا مريحا بجزيرتنا السعيدة.

ابن جزي: كفى.. يبدو أن هذه السنوات من البطالة قد لعبت بعقلك.. الله يكون في عونك.

ابن بطوطة: طوال هذه السنوات، وأنا أفكر في شيء واحد..

ابن جزي: ما هو هذا الشيء الملعون؟

ابن بطوطة: أن أظل رحالة.. وبالفعل كنت كذلك..

ابن جزي: طوال هذه السنوات لم تغادر هذه العشة البئيسة؟

ابن بطوطة: دائما «جزيء» ومأساتك أنك لا تسمع للأجزاء الأخرى.

ابن جزي: قلت ارتحلت طوال هذه السنوات وأنت لم تغادر هذا الحجر الذي لو امتلك لسانا مثل البشر لـ..!

ابن بطوطة: أكمل يا ابن جزي.. أكمل.. ولكن اسأل الحجر..

ابن جزي: أسأل الحجر؟!

ابن بطوطة: نعم.. كل ما مر طوال ثلاثة عقود رويته لهذا الحجر الأليف..

ابن جزي: حجر؟! أموات؟! راحل وأنت ثابت في مكانك ثبات هذه الأرض؟! لم أعد أفهم شيئا!!

ابن بطوطة: مادام في العمر بقية.. سأرحل..

ابن جزي: (يلوح بالورقة المطوية أمام «ابن بطوطة») وهؤلاء لا يريدون غير ذلك!!

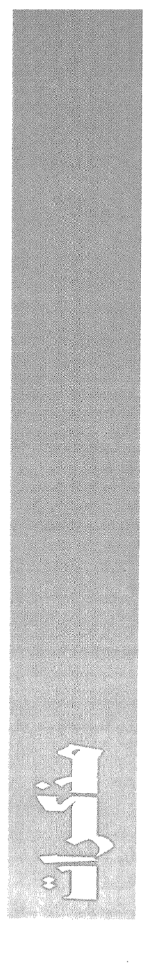
ابن بطوطة: ولكنني رحالة يعود.. يعود ليرحل من جديد.. ولكنه يعود.

ابن جزي: وهؤلاء لا يهمهم إلا الذهاب..

ابن بطوطة: هل تعرف أن طريق العودة، لو تكرر مئات المرات، يظل مدهشا وكأنك تذرعه للمرة الأولى!!

ابن جزي: كل الطرق متشابهة. المهم.. أن يذهب هؤلاء (يرفع من جديد الورقة المطوية وهو يهزها عدة مرات أمام الجمهور).. المهم الذهاب..

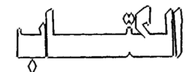
ابن بطوطة: الذهاب والإياب.. يا صاحبي.. وتلك بداية الطريق.. الذهاب والإياب، وتلك بداية الطريق.



■ رحلتي مع الكتاب (الحلقة الخامسة)

خالد سالم محمد





الحلقة الخامسة

● بقلم: خالد سالم محمد / الكويت

قيام الوحدة بين مصر وسوريا

كنا نقيم حفلات مدرسية ونلقي الخطب ونقدم التمثيليات على مسرح المدرسة، وكثيرا ما كنا نتأخر مع المدرس المشرف على هذه الأنشطة، وأحيانا مع غيره من المدرسين بعد الدوام المسائي نكتب صحيفة الفصل ونعد المواد التي تذاع من إذاعة المدرسة.

وقد أصدرنا على مدى عدة سنوات دراسية مجلة حائط كنا نعلقها في الفصل أطلقنا عليها اسم «البراعم»، وكنت سكرتير التحرير فيها ويشرف عليها أستاذ اللغة العربية.

وكان لقيام الوحدة بين مصر وسوريا في 2 فبراير 1958 أثر كبير في نفوسنا، وأذكر أن المدرسة عطلت في الفترة المسائية ابتهاجا بهذه المناسبة.

وقد ألقيت الخطب والقصائد في اليوم التالي من قبل ناظر المدرسة وبعض المدرسين والطلبة.

وكان لقيام هذه الوحدة صدى كبير لدى الجماهير العربية قاطبة من المحيط إلى الخليج، واعتبروها خطوة كبيرة على طريق الوحدة الكاملة بين جميع الأقطار العربية.

التعريف ببعض المراجع

من الكتب المهمة التي اقتنيتها مبكرا، كتاب «الكامل في اللغة والأدب» للمبرد، ويعد من أمهات كتب الأدب العربي، وقد طبع للمرة الأولى في ليبسك عام 1864م. وهو أحد أربعة كتب أدبية قال عنها العلامة ابن

خلدون «سمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم، أن أصول الأدب وأركانه أربعة دواوين وهي: كتاب الكامل للمبرد، وأدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها».

ومن الكتب التي اقتنيتها كتاب: «زهر الآداب وثمر الألباب» لابن إسحاق الحصري القيرواني، تحقيق الدكتور زكي مبارك، وكتاب «الإمامة والسياسة» المنسوب إلى ابن قتيبة، وفي الحقيقة هو من تأليف ابن حزم، وقد ذكر هذا ابن بسام في كتابه «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»، وما نسب الكتاب إلى ابن قتيبة إلا لرواجه حيث إنه معروف عن ابن قتيبة أسلوبه السلس.

كما حصلت على كتاب: «كليلة ودمنة» لفيلسوف الهند «بيدبا» والذي عرَّبه ابن المقفع، ويعد من أهم كتب القصة القصيرة في الأدب العربي التي تدور أحداثها على ألسنة الحيوانات والطيور، وقد ترجم إلى أكثر من عشرين لغة.. ترجمه في الأصل ابن المقفع عن الهندية في عصر المنصور وابتغى من وراء ترجمته إرشاد الخليفة إلى التمسك بالخلق. ويُظَنُّ أن الفرس أضافوا إلى الأصل الهندي بعض القصص وابن المقفع أضاف أيضا. وقد نظمه بعضهم شعرا مثل: ابن سهل وأبان اللاحقي الشاعر، وابن الهبارية. ولكن هذه النسخ المنظومة ضاعت، ولم يبق إلا نظم ابن الهبارية المتوفي عام 504 هـ، وقد طبعت في لبنان عام 1901م، هذا وعارض كتاب «كليلة ودمنة» سهل بن هارون فألف كتابا اسماه «ثعلبة وعفرة» وقد ضاع هذا الكتاب.

ولابن المقفع مؤلفات أخرى مثل: الأدب الكبير والأدب الصغير - الأخلاق والاجتماع - اليتمية.

ومن الكتب التي اشتريتها أيضا كتاب «فتوح الشام» للواقدي وهذا الكتاب فيه مبالغات كثيرة، وللواقدي غير هذا الكتاب «المغازي» وهو أشهر كتبه، و«فتح أفريقيا» و«فتح العجم ومصر».

صدور مجلة العربي

في ديسمبر عام 1958 صدرت مجلة العربي، ووصل العدد الأول إلى الجزيرة، رأيته عند أحد الأصدقاء، فأعجبني كثيرا، ولكن لم أهتم بتتبع أعدادها في بادئ الأمر. وقد عانيت كثيرا في الحصول على الأعداد الأولى خاصة العدد الأول الذي حصلت عليه مرميا مع مجموعة من الأوراق المهملة. وحصلت على بعض الأعداد مع الكتب التي اشتريتها من ابن خالتي، وبعض الأعداد من سوق الحراج في مدينة الكويت، ولم أواظب على شرائها بصورة مستمرة إلا من العدد السابع عشر الذي صدر في أبريل عام 1960 بعد تركي المدرسة وذهابي للعمل في الكويت.

وكان لصدور مجلة العربي صدى كبير في سائر الوطن العربي فانهالت البرقيات والرسائل على رئيس

تحريرها الدكتور العالم أحمد زكي، ومن أبرزها برقيات معظم الملوك والرؤساء العرب، وقد نشرت المجلة هذه البرقيات في العدد الثالث الذي صدر في فبراير عام 1959م.

هذا وقد أحدث بعض ما جاء في مقال رئيس التحرير الدكتور أحمد زكي في العدد الأول تساؤلا بين رجال الدين في الكويت وخارجها، وقد أناب عن رجال الدين في الكويت المرحوم الشيخ عبدالعزيز حمادة، حيث أرسل مستفسرا عما جاء فيه، ونشر الاستفسار والرد عليه من قبل الدكتور أحمد زكي في العدد الثاني.

أهم المكتبات في الكويت

في 1960/4/8 تركت المدرسة دون أن أكمل تعليمي الثانوي، وانتقلت إلى مدينة الكويت للبحث عن عمل، وكنت أقضي أكثر أيام الأسبوع في الكويت وأعود إلى فيلكا يومي الخميس والجمعة، فكنت ألاقي صعوبة كبيرة في الانتقال وذلك بسبب رداءة الجو أحيانا، وبسبب المراكب القديمة التي كانت لا تتقيد بالمواعيد.

مكتبة بو رويح

والأيام التي كنت أقضيها في الكويت أتاحت لي التعرف إلى جميع المكتبات الموجودة في تلك الأيام وهي قليلة، أهمها كانت مكتبة السيد محمد أحمد الرويح والذي قال لي: إن مكتبته أول مكتبة افتتحت في الكويت وذلك عام 1340 هـ، وكنت أزوره باستمرار في المكتبة وآنس لحديثه العذب.

والحقيقة أن هذه المكتبة وصاحبها العارف بأمور الكتب سهلت لي وللكثيرين الحصول على أمهات الكتب العربية.

وفي المرة الأولى التي ذهبت فيها إلى المكتبة وجدت نسخة من كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني طبعة الساسي، ونسخة أخرى من طبعة دار الكتب المصرية، وكتاب «العقد الفريد» طبعة بولاق، وطبعة قديمة من لزوميات أبو العلاء المعري.

وكان سعر الكتاب مرتفعا ـ على الأقل بالنسبة إلي ـ في تلك الأيام، فلم أستطع أن أشتري إلا بعض أجزاء متفرقة من كتاب الأغاني طبعة بيروت.

وعلى أثر ترددي إلى هذه المكتبة اقتنيت منها بعد عدة سنوات العديد من المراجع المهمة مثل: تاريخ الطبري، المحلى لابن حزم، الصحاح للجوهري، معجم الأدباء لياقوت الحموي، مجمع الأمثال للميداني، جمهرة خطب العرب، التاج الجامع لأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، الاتقان في علوم القرآن، إحياء علوم الدين للغزالي، وتحفة الأعيان في سيرة أهل عمان للسالمي.

وعلى أثر ترددي الدائم على هذه المكتبة حصلت على بعض الطبعات القديمة منها: العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ تأليف محمد عثمان جلال، طبع مطبعة النيل بمصر سنة 1324هـ/ 1906م، والواضع لحكايات هذا الكتاب في الأصل يوناني اسمه

«أيوب» وقد صاغها الأستاذ عثمان شعرا على ألسنة الحيوانات.

ومن الكتب التي حصلت عليها أيضا: ديوان حسان بن ثابت الأنصاري شرح محمد العناني طبع المطبعة البهية في مصر سنة 1331هـ، والجزء العاشر من كتاب «التحفة النبهانية في تاريخ الجزيرة العربية» القسم الخاص بالمنتفق، الطبعة الثانية بالقاهرة سنة 1344هـ، وديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي تحقيق عبدالحميد يونس وعبدالفتاح مصطفى طبع مصر سنة 1361هـ، أما أشهر شراح ديوان إبي تمام فهو التبريزي. وكتاب «ما اتفق لفظه واختلف معناه» لأبي العباس المبرد باعتناء العلامة عبدالعزيز الميمني الراجكوتي طبع المطبعة السلفية بمصر سنة 1350هـ- وهذه المطبعة أنشأها الأستاذ محب الدين الخطيب خال الأستاذ الشهير علي الطنطاوي- وفتاوى الإمام النووي المسمى بالمسائل المنثورة طبع مطبعة التوفيق بدمشق سنة 1348هـ، وديوان علي بن أبي طالب طبع الهند سنة 1342هـ.

مكتبة بن سيار

ومن المكتبات التي كنت أتردد إليها مكتبة ابن سيار واسمه الملا محمد بن سيار، كان يعمل في المدرسة المباركية عند افتتاحها ويقوم بأعمال عديدة فهو مراسل وملاحظ للتلاميذ وموزع للرواتب وحارس، كان يقوم بكل هذه الأعمال دون كلل أو ملل، وبعد أن كبر في السن افتتح له مكتبة في مدخل سوق الحراج القديم المتفرع من الشارع الجديد، وكانت كتبه أغلبها مكدسة على الأرض، ولا يستطيع مشتري الكتاب أن يدخل إليها لضيق المكان، وعلى الرغم من هذا كانت هذه المكتبة تحتوي على كتب ومجلات قديمة، وينطبق عليها قول: قد يوجد في الأسقاط ما لا يوجد في الأسفاط.

ومن الكتب التي اقتنيتها من هذه المكتبة: مقدمة ابن خلدون طبعة مكتبة عبدالرحمن محمد بمصر وهي من أولى الطبعات العربية لهذه المقدمة، ومقدمة ابن خلدون أشهر من أن تعرف فهي تحتوي على علوم اجتماعية وسياسية واقتصادية وأدبية.

وكان لها وقع كبير لدى الأجانب، فترجمت مبكرا إلى عدة لغات منها: الفرنسية عام 1858م، كما ترجمت إلى الإنجليزية والألمانية والتركية.

ومن الكتب التي اقتنيتها من هذه المكتبة كتاب «العمدة في صناعة الشعر ونقده» لابن رشيق القيرواني المتوفي عام 456هـ، وهي الطبعة الأولى من هذا الكتاب القيم التي طبعت في القاهرة عام 1907م بمطبعة السعادة.

والكتاب يبحث في فضل الشعر، وأشعار الخلفاء والقضاة والفقهاء، ومن رفعه الشعر ووضعه، والتكسب في الشعر، واحتماء القبائل بشعرائها، وأوزان الشعر وبحوره.

وقد قال عنه ابن خلدون إن كتاب العمدة هو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة وأعطاها حقها، ولم يكتب

فيها أحد قبله ولا بعده مثله.
وكتاب «حلية الكميت» للنواجي، وهو يتحدث عن الأشعار والطرائف والحكايات التي تتعلق بالخمرة وهو من الكتب النادرة.

المكتبة الإسلامية

من المكتبات التي كنت أتردد إليها المكتبة الإسلامية لصاحبها السيد أحمد السيد عابد الموسوي، وكانت تقع في منتصف الشارع الجديد عند مدخل سوق واجف ومقابل مدخل سوق الغربللي.
وكان صاحبها رجلا وقورا عالما بأمور الكتب، انتخب عضوا في مجلس الأمة عن دائرة الشرق في أول انتخابات برلمانية تشهدها الكويت عام 1963.
ومن الكتب التي اقتنيتها من هذه المكتبة كتاب «البخلاء» للجاحظ، وهو الكتاب الأول الذي صدر عن سلسلة عيون التراث العربي الذي أصدرته دار الثقافة العربية للتأليف والترجمة والنشر في سوريا، وطبع عام 1955م، وكتاب «نثار الأزهار في الليل» لابن منظور صاحب لسان العرب.

مكتبة الطلبة

من المكتبات القديمة في الكويت، وتقع بالقرب من مكتبة رويح في شارع الأمير، وصاحبها الأستاذ عبدالرحمن الخرجي.. قامت هذه المكتبة بنشر بعض الكتب، مثل كتاب: «الكويت عام 1868» للرحالة الأمريكي «لوثر» عام 1959 ترجمة عبدالله ناصر الصانع.
وقد اقتنيت منها عدة كتب مهمة أذكر منها: مختارات المنفلوطي: وهي مواضيع أدبية مختلفة، ورحيق الأرواح: ديوان شعر للشاعر الكويتي محمود شوقي الأيوبي وطبع في القاهرة من قبل رابطة الأدب الحديث عام 1955، وكتاب «نفحة اليمن فيما يزول بذكره الشجن»: تأليف أحمد بن محمد اليمني الشرواني، وهو من علماء القرن الثالث عشر الهجري، وهو يحتوي على نصوص أدبية كثيرة شعرا ونثرا، بالإضافة إلى بعض القصائد من الشعر الحميني اليمني. ولكن هذا الكتاب لم يحظ بطبعة جيدة محققة على الرغم من أهميته بل ظل يطبع طبعة شعبية صفراء، وأخيرا طبع في اليمن نقلا عن طبعته القديمة دون تحقيق وعناية، وله كتاب آخر مهم اسمه «حديقة الأفراح لإزاحة الأتراح» ترجم فيه لعدد من علماء عصره ممن عاشوا في اليمن وعمان والبحرين والأحساء والزبير، وقد أورد فيه ترجمة للشيخ عثمان بن سند، وللشيخ عبدالله بن جامع من علماء الزبير.. وهذا الكتاب لم يطبع أيضا إلا طبعة واحدة في المطبعة الميمنية بمصر عام 1320هـ.
وكانت تصلنا خلال تلك الفترة سلسلة من الكتب التاريخية والأدبية والاجتماعية تطبع في لبنان ويشرف عليها الأستاذ عمر أبو النصر، وكان يغلب عليها الطابع التجاري.

يتبع....



■ محاضرتان لفاطمة يوسف العلي / جامعة سدني

■ لا تنسوا هيروسترات / دمشق

علي الكردي

محاضرتان لفاطمة يوسف العلي في جامعة سدني

أستراليا / سدني:

بدعوة من جامعة سدني/ قسم اللغات السامية، ألقت الكاتبة الكويتية والباحثة فاطمة يوسف العلي محاضرتين، الأولى حول الأدب/ الرواية والقصة في الكويت وأدب المقاومة. والثانية حول العمل النسائي في الكويت ومشاركة المرأة الكويتية في حركة التنمية والعمل.

المحاضرة الأولى: كانت لطلاب وطالبات المرحلة الجامعية، والمحاضرة الثانية: لطلاب وطالبات الدراسات العليا.

تقول الكاتبة الباحثة فاطمة: المفاجأة المذهلة لي كانت في غياب الصورة الحقيقية عن الفعل الثقافي والإنساني المتمثل في المرأة الكويتية عن هذه القارة/ أستراليا، وقد اتضح هذا من خلال الأسئلة التي استحوذت على غالب وقت المحاضرتين.

في المحاضرة الأولى: حول الرواية والقصة القصيرة وأدب المقاومة، حيث عرفت الكويت فن القصة القصيرة منذ أواخر العشرينيات وإلى الآن لا تزال تتدفق، وإن عانت فترات انقطاع، ويمثل فن القصة ثلاثة أجيال، يكاد كل جيل منها يعيد اكتشاف هذا الفن من جديد وعلى أسس تختلف نسبيا عن تلك الأسس التي كانت موضع اهتمام الجيل السابق الذي قام على أسماء مثل فهد الدويري وفاضل خلف وفرحان راشد الفرحان، وإن فن القصة القصيرة في الآداب العربية نشأ وازدهر في ظل الواقعية والاهتمام بجزئيات الواقع والزمن والطباع ولهذا المنحى انعكاسه على ملاحقة أنواع التغير الاجتماعي.

وإنه من المسلم به في الدراسات الاجتماعية التي اهتمت بالتكوين البشري الاجتماعي للكويت يشار إلى أنواع من التغير تكاد تكون علامة مميزة لطبيعة

الحياة في الكويت، تلك الدولة أو ذلك المجتمع الذي قفز في سنوات قلائل إلى مواكبة منجزات العصر الحديث، وقد تضافرت أسباب مادية ونفسية لتترك آثارا سلوكية وثقافية على العنصر البشري، ومن ثم على الإبداع الفني، وكانت القصة القصيرة أسبق وجودا في الثقافة الكويتية عن فن الرواية أو القصة الطويلة التي ظهرت منذ الخمسينيات سنة 1952، ثم تتالت في شكلها الفني فكانت الرواية الأولى بعنوان (مدرّسة من المرقاب) لعبدالله خلف، ثم روايتان لإسماعيل فهد ثم روايتي (وجوه في الزحام) التي نشرت سنة 1970، وكانت الرواية الأولى لامـــرأة من الخليج ومن الكويت، وازدهر الفن الروائي في الكويت، وتتالت الروايات وتغيرت لغتها كما القصة القصيرة سواء في اختيار الموضوع أو بناء الشخصية أو تطوير الحدث أو تشكيل اللغة القصصية.

وعن أدب المقاومة في الكويت فقد كان حصيلة لكارثة الغزو العراقي للكويت وما جرى على أرض الكويت من صبيحة الخميس الثاني من أغسطس ودور الكفاح الوطني تجاه الغزو الأليم الذي شق صف التضامن العربي والروابط الإنسانية لشعبين.

ولأن الأدب انعكاس للحياة، وهو انعكاس خاص يمر ويتسلل بخيال الأديب الذي يهتم بالمجتمع/ بالناس، وهكذا كان المبدع الكويتي بكتابته وكتابه الذين وجدوا الطريق مسدودا بالدبابات وبالقتل وبالأسر، فظهرت القصص والروايات الكفاحية التي تدعو لحق الوطن والوطنية، ضد جار شق اللحمة الإنسانية وتجاوز رابطة الأخوة ضاربا بكافة الأعراف والقوانين الدولية والأخلاقية والتاريخ السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

إن أدب المقاومة أو الأدب الكفاحي أو أدب الاحتلال خلق تيارا أدبيا جديدا وهي تجربة فنية خاصة بمفرداتها وأجوائها وموضوعاتها تجاه صمود وطن بشعبه، وبمختلف فئاته يسعى للحق والحرية والاستقلال.

أما المحاضرة الثانية: فقد كانت عن تجربة المرأة في الكويت ودورها في حركة العمل والتنمية والمشاركة السياسية والاقتصادية.

قالت الباحثة الكاتبة فاطمة يوسف العلي إن شأن المرأة الكويتية كشأن المرأة العربية في الأقطار العربية كلها تسعى لإثبات وجودها ومناصرة قضاياها نحو إعلان التسوية مع الرجل، وقد حققت هذا في مختلف المجالات العلمية والتعليمية والتجارة واستطاعت أن تتجاوز المحلية إلى العالمية عبر انخراطها بالسلك الدبلوماسي والتجاري والأكاديمي والإبداعي، وأثبتت وجودا ترك أثره في منطقة الخليج العربي، هذا الوجود الذي ارتبط بالتعليم الذي بلغت فيه المرأة الكويتية درجة كبيرة في الجانب الكمي حيث تكاد تبلغ الفتيات في المدارس والجامعة مثل عدد الفتيان، وفي الجانب النوعي والدرجات العلمية، وبهذا تدرجت الأمور تدرجا طبيعيا أهّلها لمبادرة وثقة رمز الوطن/ أمير البلاد الذي أصدر مرسوما بحقها في المشاركة السياسية وصنع القرار، تقديرا لدورها في بناء المجتمع والحياة ودورها الفذ إبان كارثة الاحتلال.

في بداية الخمسينيات ابتدأ تعليم المرأة الكويتية بمناهج موحدة بين النوعين

بعد التعليم المنزلي/ المطوعة، وكان العلم أول مصدر قوة بإمكان النساء ليس فقط أن يحصلن عليه، وإنما أيضا أن يستفدن منه في بناء المجتمع وتنميته، مع توسع سوق العمل الذي ساعد المرأة على مزاولة مختلف الوظائف التي تفوقت فيها وأثبتت وجودا.

ملاحظات وأسئلة على هامش المحاضرتين:

● في إجابتها عن سؤال حول الموقف الكويتي من ضرب العراق أجابت الكاتبة الباحثة أن هناك في الكويت ما يزيد على سبعين ألف عراقي، وأن الكويت تسعى نحو السلام الوطني والعربي، وأنها/ الكويت كانت ومازالت تسعى لتسوية تعالج آثار الغزو العراقي ، وتأمل في عودة الأسرى المحتجزين لدى النظام العراقي، وأنها/ الكويت تدعم مطالب شعب العراق الشقيق في رفع العقوبات الدولية وتخفيف معاناته بسبب نظامه الطائش.

● تعددت الأسئلة الموجهة من قبل العديد من الطلاب والطالبات حول المرأة الكويتية التي استطاعت أن تصل إلى ما وصلت إليه من إنجازات ورغم هذا لا تملك حق المشاركة السياسية!

● كما تناولت الأسئلة الموجهة للباحثة حول الإصدارات الكويتية في القصة والرواية ودور الكاتبة الكويتية في المساهمة الثقافية.

● أعطت الباحثة أمثلة لأسماء طلبت منها حول نساء بارزات في المجال الأكاديمي والتجاري والشعري، وقد استشهدت الباحثة بأسماء منها الدكتورة رشا الصباح وفايزة الخرافي، وفي التجارة بدرية سعود الصباح وسعاد الحميضي، وفي مجال الشعر سعاد الصباح وغيرهن..

● ما يلفت الانتباه قلة عدد الدارسين العرب بالقياس للجنسيات الأخرى، وأغلب الدارسين العرب من المهاجرين العراقيين وأكراد وقلة من الخليج العربي ومصر ولبنان والمؤلم لكنتهم العربية الضعيفة.

● بدا واضحا تعطش الطلبة العرب للعرب، وقد تجلى ذلك في لهفتهم نحو المحاضرتين، وما بعد ذلك عبر نقل شكاواهم ومعاناتهم في المهجر مع ضعف الإمكانات المادية وتبعات الغربة لمن يضطر إليها خاصة من المهاجرين العراقيين.

● من الحالات المؤسفة للعرب حالة الطالب محمد الذي يحمل والده الماجستير في الهندسة المدنية ويعمل ـ مضطرا ـ في بيع البيتزا ووالدته طبيبة الأسنان التي لم تجد عملا حتى الآن.

● نورا العراقية ذرفت الدموع وهي تسرد قصة هروبهم من العراق وتشردهم ما بين أستراليا وغيرها سعيا خلف لقمة العيش.

● تمنت الباحثة عبر حواراتها مع الطلبة أن يبادر وزراء التعليم في الدول العربية والخليج إلى السعي نحو زيادة عدد مقاعد الطلبة العرب الدارسين في جامعة سدني بالقياس مع الجنسيات الأخرى خاصة اليهودية.



علي الكردي

لا تنسوا هيروسترات!

كوميديا سوداء تعرّي آليات السلطة!

يحرق هيروسترات عن عمد معبد الإلهة أرتميدا في مدينة إيفيس الإغريقية.. وتكاد الجماهير الغاضبة تمزّق جسده.. لكن الحراس ينقذونه، ويضعونه في السجن لمحاكمته، ولأن هيروسترات أراد الشهرة والخلود من وراء فعله الوقح هذا.. صدر أمر يمنع ذكر اسمه.. بيد أنه «تاجر سوقي»، يعرف طبائع البشر.. والتركيبة الحاكمة السائدة من حوله، لذلك يستمر في حبك خيوط لعبته من داخل السجن، فيرشو السجان كي يقابل المرابي كريسيب، الذي يعقد معه صفقة يعطيه بموجبها مخطوطا دوّن فيه دوافعه لحرق المعبد، مقابل مبلغ من المال.

ينشر المرابي المخطوط، ويحقق من ورائه أرباحا طائلة.. بينما يوزع هيروسترات ما قبضه من مال - عن طريق السجان - على حثالة المجتمع في الحانات كي يشربوا، ويرفعوا نخبه ويردّدوا اسمه.. وبذلك يخرق قوانين السلطتين القضائية والسياسية، بعد أن تجرأ على حرق المعبد (رمز السلطة الدينية).

كتب نص هذه المسرحية «غريغوري غورين»، وعرضت على عشرات المسارح في أنحاء مختلفة من العالم.. وأخيرا تصدى لإخراجها الفنان محمد بدر زكريا مع فرقة جمعية العاديات في جبلة تمثيل: عدنان البيب، بدر زكريا، نبيل مريش، قيس زريقة، بسام جنيد، نسرين مكنا، مي عطاف.

هنا مقاربة لهذا العرض

تكمن مقولة العرض الأساسية في رفضه لثنائية الصراع بين الخير المطلق والشر المطلق، ويحاول إبراز المساحات الرمادية الكامنة بينهما ليقول: إن الصراع أكثر تعقيدا من هذا التقسيم النمطي، والدليل أننا كمتلقين لم نتعاطف مع شخصية هيروسترات، لكننا في الآن ذاته لم ننفر منها، وخاصة حين يكشف بعضا من صفحات سيرته الذاتية، عندما يسرد على مسامع الأمير قصة ديكه الأحمر الأسود في غفلة عنه.. ويحمل المشهد الأخير في العرض الدلالة المفتوحة للصراع نفسها، حين يواجه هيروسترات القاضي كليون بالسلاح الذي سرّبه له الأمير في سجنه، دون الكشف

عن شكل الحسم النهائي للصراع.

بهذا المعنى، كلنا هيروسترات بشكل أو بآخر.. وهذه الشخصية ليست سوى مرآة كاشفة عرّت التركيبة الحاكمة، وأظهرت أفعال وردود أفعال الشخصيات الأخرى على حقيقتها، فبعد أن يشتري السجان، ويعقد صفقة مع المرابي.. ويضمن أصوات الرعاع.. يتفاعل الحدث، ويؤدي إلى تفاقم الخلافات بين مراكز القوى داخل السلطة، فالقاضي كليون يصر على مقاضاته، وإنزال أشد العقوبات به، ويتابع القضية بكل صرامة، مما يكشف عن نزعته التسلطية المتأصلة ولو كانت ترتدي لبوس القضاء والقانون.. بينما ترتئي إيريتا كاهنة معبد إرتميدا تأجيل محاكمته، ريثما تستشير عرافة دلفي.. كي تلاحقه لعنات زيوس والآلهة على الفعل الذي ارتكبه بحق معبدها، وهي بذلك تريد تأكيد سلطاتها، بينما تغير الأميرة «تيسافيرن» تأجيل المحاكمة، لأنه خطر لها أن تستثمر الحدث لصلحتها، كي تضمن الخلود لنفسها، فتذهب إلى السجن سرا، وتساوم هيروسترات كي يشيع أنه أحرق المعبد لأنه متيم بحبها، وهيروسترات الذي كان ينتظر مثل هذه المساومة، يراودها عن نفسها كثمن لما تطلب، فتذعن لما يريد.

ولا ينجو «تيسافيرن» أمير إيفيس ذاته من وحول هيروسترات، فبداية يحاول أن يلعب لعبة التوازن بين مراكز القوى، ولكن حين يكشف القاضي كليون تورط الأميرة «كليمنتينا» بمقابلة هيروسترات، ويكتشف تورط الأمير ذاته بشراء عدد من نسخ المخطوط، ليوزعها على الأمراء والملوك الذين أثارهم الفضول لمعرفة دوافع إحراق المعبد.. يصر على متابعة القضية وإعدام هيروسترات.. لذلك (ومع احتدام الصراع الدرامي) نجد أن السجان يقتل في ظروف غامضة (لأنه الشاهد الوحيد على الأحداث).. ويغضب الأمير على القاضي كليون، لأنه يتابع تفاصيل القضية، ولا يغض النظر عن أخطائه وأخطاء الأميرة.. فيقيله من منصبه، ويعينه سجانا على هيروسترات، الذي يسخر منه، ويستمر الصراع بينهما بعد أن تقوى أوراق هيروسترات وتضعف أوراق القاضي.

تنتشر في المدينة ثرثرات عن وقوع هيروسترات بغرام كليمنتينا، فيأتي الأمير تيسافيرن إلى السجن لزيارة هيروسترات لمعرفة الحقيقة، ويفاجأ حين يكشف له هيروسترات بوضوح أنه ليس مغرما بكليمنتينا.. وأنه أحرق المعبد من أجل تخليد اسمه، وليس من أجل حب فاشل كما يشاع، وقبل أن يرتاح الأمير لهذه النتيجة (الأمر هو مجرد ثرثرة) يوضح هيروسترات أن كليمنتينا هي التي وقعت في غرامه، فيغضب الأمير ويكذبه، لكن هيروسترات يكشف عن علامات فارقة في جسدها تؤكد ما ذهب إليه، ويحرج الأمير بسؤاله: إذا لم تكن تعرف بهذا الأمر، فلماذا أمرت بقتل السجان إذن؟!

يثور الأمير ويهدد هيروسترات

بالموت، لكن الأمير يسخر من الأمر ويبلغه أنه كتب تفاصيل لقائه الغرامي مع الأميرة في ملف خاص ووضعه في مكان أمين، وسيكشف عنه بعد موته، ولذلك فلا مصلحة للأمير بقتله.. أو قتل الأميرة، لأنه بكل الأحوال سيظهر بمظهر الزوج المخدوع أمام كل مواطني أيفيس، ويذكره بأن الناس «لا يشفقون على الأزواج المخدوعين.. بل يضحكون عليهم».

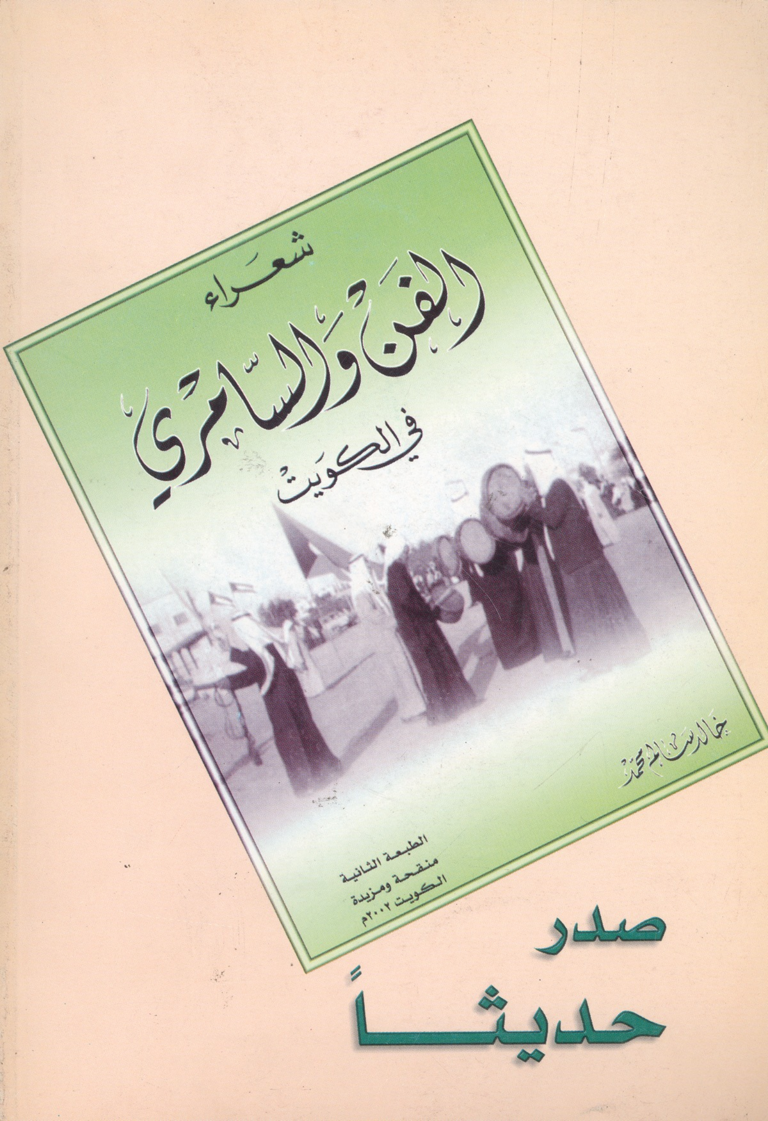
بعد هذه المكاشفة المليئة بالألغاز، يقتنع الأمير بأن مصلحته تكمن في الوقوف إلى جانب هيروسترات، لأن الفوضى تعم مدينة إيفيس، والإغريق لا يحبون الفرس، وهم يتظاهرون فقط بأنهم يطيعون الأمير بينما ينتظرون اللحظة المناسبة لطرده من القصر.. ويستكمل هيروسترات خيوط المؤامرة، فيقترح على الأمير أن يعينه ملاحظا على القصر، ويحل مجلس الشعب، ويطرد القضاة، لأن بإمكان هيروسترات أن يجمع مائة من الخدم حوله ليضبط النظام، فالأمير يصدر القوانين وهو يطبقها، فالكهنة سوف يصمتون، لأنهم كشفوا على حقيقتهم، فصاعقة زيوس لم تصب هيروسترات، وها هو حي يرزق.. والأميرة (زوجة صالحة) والثرثارون سوف تقطع ألسنتهم، أما القاضي كليون (الذي لا يمكن الاتفاق معه) فالخنجر الذي سربه الأمير لهيروسترات وهو في السجن كفيل به.

حذف المخرج شخصية (رجل المسرح)، وهي شخصية محورية في النص كشاهد على الزمن وتحولات الأحداث، وضمير الأمة.. وقد حمل أراء من حواراته لبعض الشخصيات، وعموما اعتمد المخرج بشكل أساسي على أداء الممثل باعتباره الحامل الرئيس للعرض المسرحي، وأهم عنصر من عناصره، وبرز بين الممثلين عدنان البيب (هيروسترات) بحضوره الجميل وتلوّن صوته، ونبيل مريش (كليون) وبسام جنيد (تيسافيرن)، وأدى بقية الممثلين أدوارهم بشكل مقبول، مما يدلل أن عمل المخرج انصب بشكل أساسي على أداء الممثل.. فيما كانت بقية عناصر العرض المسرحي: (الإضاءة، الموسيقا، الديكور، الملابس) بسيطة، وبشكل خاص الديكور، ربما بسبب ضعف الإمكانيات الإنتاجية لهذا العرض، والافتقار إلى التجهيزات والتقنيات المسرحية المطلوبة، ومع ذلك لم تؤثر هذه المسألة على المسار العام للعرض.. وكانت الحلول الإخراجية عملية ومقبولة، وأدت الغرض الشرطي المطلوب منها، وبشكل خاص اللوحات الخلفية التي تدلل على تغيير المكان (زنزانة هيروسترات، القصر، مكتب القاضي كليون..)، وعموما استطاع المخرج زكريا أن يمسك بخيوط العرض، ويحافظ على توازن إيقاعه بالانتقال من مشهد إلى آخر، وصولا إلى ذروة العرض الدرامية التي تركها مفتوحة على الصراع، مما أتاح فسحة أمام المتلقي ليشارك في عملية التأويل والحوار والتواصل مع هذا العرض المسرحي الشائق، الذي لا يخلو من السخرية، وكوميديا الموقف السوداء الواخزة.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف — هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام — هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف — هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف — هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة — هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة — هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم — هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال — هـ: ٤٣٤٥٥٩

غلاف العدد: آدم حنين / مصر


شعراء
الفن والسامري
في الكويت
خالد سالم محمد
الطبعة الثانية
منقحة ومزيدة
الكويت ٢٠٠٢م
صدر
حديثاً